

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad
Orijentalizam u slikarstvu na primjeru Vlahe Bukovca

mentor:
dr.sc. Dragan Damjanović

student:
Leila Younis

Zagreb, 2013.
Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

ORIJENTALIZAM U SLIKARSTVU NA PRIMJERU VLAHE BUKOVCA

Leila Younis

SAŽETAK

Diplomski rad proučava opus Vlahe Bukovca (1855 – 1922) u kontekstu njegovog doprinosa umjetnosti orijentalizma. Pokušava se dati prikaz osnovnih likovnih i imagoloških metoda pristupa materiji orijentalizma kroz presjek najznačajnijih autora orijentalističkog diskursa. Rad daje naznake teorijskog okvira orijentalističkih studija i ističe moguće metode analize slike u kontekstu postkolonijalnih teorija. Djela Vlahe Bukovca pokušavaju se objasniti kroz utjecaje vremena i kulture devetnaestog stoljeća, s naglaskom na likovne utjecaje i potrebe tržišta. Teorijski okvir rada polazi od djela Edwarda W. Saida, te se dalje razrađuje kroz autore koji su se bavili analizom likovnih djela u kontekstu tih postavki. Također, daje se osvrt na povijesno umjetničke metode pristupa likovnom djelu, kako bi se spojili razni pristupi tumačenju slika. Slike Vlahe Bukovca grupirane su i selektirane prema odrednicama orijentalističkih tema i nastanka, te su uvršteni i primjeri na kojima su evidentni samo detalji koji spadaju u orijentalističku tematiku. Selekcija djela pokazuje općenitu poteškoću čistog definiranja i izdvajanja orijentalističkih slika iz sveukupnog opusa. Uz sama djela Vlahe Bukovca navedeni su i primjeri arhitekture posebice umjetnikov atelje koji je posve uređen na orijentalni način, što Bukovca stavlja unutar opće mode fin de siècle. Rad pokušava valorizirati doprinos Vlahe Bukovca čitavom opusu orijentalizma, te objasniti uzroke nastanka, utjecaje i značenje radova unutar europskih strujanja.

Kao zaključak ističe se kako je ovaj likovni doprinos značajan, posebice gledan u kontekstu porijekla Bukovca, no kako slikar ne postavlja glavne trendove već ih uglavnom slijedi i primjenjuje kako smatra potrebnim.

Rad je pohranjen u: Knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu:

Rad sadrži: četrdeset i devet stranica, dvadeset reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku
Ključne riječi: Vlaho Bukovac – orijentalizam - slikarstvo - Edward W. Said – umjetnost 19. stoljeća

Mentor: dr. sc. Dragan Damjanović, doc.

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, izv. prof.
dr. sc. Zrinka Blažević, izv. prof.

Datum prijave rada: 30. rujan 2008.

Datum predaje rada:

Datum obrane: 11. studenog 2013. godine

Ocjena: Odličan (5)

Orijentalizam – teorijski okvir

Tema ovoga diplomskoga rada orijentalni su motivi u opusu slikara Vlahe Bukovca. Prije nego što bude više riječi o njima potrebno se je, međutim, najprije upoznati sa samim terminom orijentalizam, ponajprije s ocem ovog teorijskog pravca te opsežnog znanstvenog diskursa, Edwardom W. Saidom, koji 1978. godine objavljuje knjigu pod naslovom “Orijentalizam”.

Edward Wadie Said (1935 - 2003) bio je profesor engleskog jezika i komparativne književnosti na sveučilištu Columbia, teoretičar literature, kritičar kulture, pisac i začetnik teorije postkolonijalizma. Svojom knjigom udara temelj teorije te označava početnu referentnu točku za istraživanje orijentalizma i postkolonijalnih teorija. Djelo *Orijentalizam* napisao je 1975. - 76. godine kada je radio kao predavač u Centru za znanstveno proučavanje ljudskog ponašanja na Sveučilištu Stanford u Kaliforniji.¹ Književno teorijski okvir utemeljen ovim djelom oblikovao je interdisciplinarni pristup koji tekstove književnosti stavlja u kontekst životne stvarnosti.²

Said primarno analizira pisanu produkciju – znanstvena i književna djela, političke rasprave, novinske članke, putopisne knjige, vjerske i filološke studije. Postavlja definicije i utvrđuje metode istraživanja koje će obilježiti čitavu epohu i područje. Said predstavlja kulturni repertoar, modele reprezentacije, metode pristupa materiji te opisuje stvaranje i mjesta imaginativne geografije kao prostora relacije.

Drži kako je Orijent općenito konstruirano područje: ‘europski izum, i od starine bijaše mjesto romance, egzotičnih bića, sjećanja i krajolika što kao duhovi progone’³, a porijeklo orijentalizma stavlja u kasno 18. stoljeće. Prostor istraživanja je stvorena zemljopisna, etnička i kulturna cjelina, nazvana Orijent.

Primarno je bio usmjeren na istraživanje britansko – francuske pisane produkcije, zato što smatra da je ekspanzija tih sila od 18. stoljeća utrla put ostalim istraživačima i pristupima: ‘Francuzi i Britanci imaju dugu tradiciju orijentalizma – tradiciju načina sporazumijevanja s Orijentom koja se temelji na posebnom mjestu što ga Orijent zauzima u europskom Zapadnom iskustvu’.⁴ Američko stajalište i pristup nastavljaju se na onaj koji su zasnovala te dvije sile.

¹ Said, 1978: 451

² Said, 1978: 453

³ Said, 1978: 7

⁴ Isto

On proučava povijest orijentalizma koji korespondira s kulturom koja ga je stvorila (Zapadom) te želi predstaviti discipline, njene autoritete, ideje, primjere i trendove unutar tevladajuće kulture. Geografski, određuje Bliski istok kao područje proučavanja, čime iz sadržaja izuzima Indiju, Japan, Kinu i ostale moguće Orijente.

Definiranje pojma:

Said istice četiri glavna značenja pojma i diskursa orijentalizma:

1. Akademsko određenje: Naziv orijentalizam je odveć neodređen i općenit i u sebi podrazumijeva nadmeno egzekutivno stajalište europskog kolonijalizma 19. i ranog 20. stoljeća. Orijentalizam živi na akademskoj razini u svojim doktrinama i tezama.
2. Određenje identiteta: Orijentalizam je način mišljenja zasnovan na ontološkoj i epistemološkoj distinkciji između Orijenta i Okcidenta.
3. Određenje dominacije: Od kasnog 18. stoljeća orijentalizam se može definirati kao: 'združena ustanova koja se bavi Orijentom - autorizira ga kao Zapadni način da se njime dominira, restrukturira i nad njime ima vlast'.⁵ Orijent je dakle stvoren politički, društveno, vojno, znanstveno i imagološki u doba prosvjetiteljstva.

Određenje nametnuto granicama metode: Orijentalizam uključuje i podrazumijeva cijelu mrežu i ograničenost mišljenja i djelovanja koju je disciplina nametnula – Orijent nije slobodan objekt mišljenja ni djelovanja.

Identitet:

U pogledu definiranja svijesti o sebi, u odnosu na svijest o Drugome, Said smatra kako je: 'Orijent pomogao da se Europa odredi kao njegova oprečna slika, zamisao, oprečna osobnost i oprečno iskustvo. Orijentalizam je oblik diskursa koji izražava i predstavlja taj dio kulturno, pa čak i ideološki, on ima svoje potporne ustanove, vokabular, znanost, slikovlje'.⁶

Reprezentacije se odvijaju kroz modele i simbole Orijenta koje je stvorio neorijentalac, one nisu prirodne ili ispravne, ili vjerne realnom modelu nego ih se treba pomatrati kao odraze stvorenih zapadnjačkih modela. Said naglašava razliku između istine i

⁵ Said, 1978: 9. Said preuzima pojam diskursa od Michaela Foucaulta kako je opisan u knjigama Arheologija znanja i Nadzor i kazna

⁶ Said, 1978: 8

reprezentacija, smatra kako smisao orijentalizma daje i određuje Zapad, a ne sam Orijent – reprezentacije ovise o institucijama, konvencijama i dogovorenim kodovima razumijevanja.

Drži nadalje kako je Zapad dobio na snazi jer se postavio nasuprot Orijentu kao vrsti surogatnog ili podzemnog 'ja.'⁷ Definicije poput Orijenta i Okcidenta stvorio je čovjek, one su proizvoljne, te kako bi se bolje odredile, Said uvodi 'logične kvalifikacije': smatra kako Orijentu kao ideji korespondira stvarnost do određene mjere, međutim, kako je jedina svrha orijentalizma da zadovolji svoju unutarnju dosljednost bez obzira na podudarnost ili manjak iste pri susretu sa stvarnim Orijentom.

Orijentalizam oblikuje modele i likove, i njihove osobine, u koje upisuje proizvoljna značenja – Orijentalac je stvoren kao neka vrsta idealne ili nepromjenljive apstrakcije⁸, orijentalne su ideje despotizam, raskoš, okrutnost, senzualnost⁹, dok je Orijent skup snova, slika, vokabulara.¹⁰

Odnos:

Said u središte odnosa Zapada i Orijenta, odnosno, prvog prema drugome, postavlja odnos moći, dominacije i hegemonije¹¹, koji se temelji na kreiranim obrascima, koji se stalno iznova dokazuju, ili čiju potvrdu iziskuju. Orijentalizam nije nestvarna europska fantazija o Orijentu, nego stvoren korpus teorije i prakse.

Said preuzima definiciju kulturalne hegemonije¹² Antonia Gramscija¹³, te ideju europskog identiteta kao nadmoćnijeg u odnosu prema Drugome, i smatra kako takav odnos prožima cijeli pristup Zapada. Način na koji Zapad pristupa istraživanju orijentalih tema temeljio se i na imaginativnim polazištima kojima upravlja skup želja i projekcija, a ne nužno empirijska stvarnost. Said smješta termine u odnos između imperijalizma i kulture, te želi pokazati kako politički imperijalizam upravlja cijelim znanstvenim područjem.

Kulturna uloga koju Orijent ima na Zapadu povezuje orijentalizam s ideologijom, politikom i logikom moći, ona odgovara sistemu kulturnog stereotipiziranja, te je

7 Said, 1978: 10

8 Said, 1978: 15

9 Said, 1978: 10

10 Said, 1978: 96

11 Said, 1978: 12

12 Said, 1978: 14

13 Antonio Gramsci (1891- 1937), talijanski marksist; smatra kako se odnosi u društvu i stvaranju kultura temelje na relacijama dominacije, hegemonije i subordinacije

orijentalizam bitna dimenzija suvremene političko – intelektualne kulture. Said želi prikazati, i upozoriti na opasnosti primjene strukture kulturne dominacije kao obrasca odnosa.

On proučava orijentalizam kao dinamičnu razmjenu između individualnih autora i velikih političkih koncerna, smatra kako su sve discipline uposlone da podastru imperijalističko gledište. Zapadne kulture uzimaju stav autoriteta nad Orijentom – stvoreni su povijesni i osobni autoriteti koje predstavlja u knjizi.

Metoda:

Said ističe metodološke poteškoće pri određivanju perspektive. Smatra kako je problem odrediti polazišnu točku i odrediti problematiku, zato što se time postavlja granica, te je teško označiti koji tekstovi, autori i razdoblja najbolje odgovaraju proučavanju.¹⁴ Za svoje polazište on uzima britansko, francusko i američko iskustvo s Orijentom, s njihovom povijesnom i intelektualnom pozadinom i osobinama i značajkama tih iskustava.

Said također naglašava kako istraživač pristupa predmetu kroz prizmu vlastitog identiteta, pretpostavki i odnosa (tj. očekivanja), te kako je kod europskih znanstvenika uvijek određujuć odnos nadmoći prema objektu proučavanja.

Kaže kako, za razliku od Foucaulta, on vjeruje u otisak individualnih pisaca unutar anonimnog kolektivnog korpusa tekstova. Njegov je cilj odrediti dijalektiku između individualnog teksta ili autora i složene kolektivne tvorbe kojoj je njegovo djelo prinos.¹⁵

Važno je za istraživanje pri ovom diplomskom radu istaknuti kako Said piše da se tekstovi o Orijentu često pozivaju jedni na druge, te da je orijentalizam sustav za citiranje djela i autora.¹⁶ Ta je postavka izrazito važna za proučavanje likovnog opusa općenito; te se, nadalje, prema ovakvim postavkama orijentalni opus Bukovca kao takav može svrstati u 'kolektivnu tvorbu' – jer on ne donosi ništa novo, ili do tad neviđeno u načinu prikazivanja Orijenta i njegovih ideja u likovnome smislu.

Stvaranje i proučavanje slika

Desetljeće prije objavljivanja Saidova *Orijentalizma*, krajem 1960 - ih, počela se razvijati posebna istraživačka grana komparativne književnosti pod imenom imagologija (lat.

¹⁴ Said, 1978: 25

¹⁵ Said, 1978: 34

¹⁶ Said, 1978: 33

imago – slika, predodžba; grč. logos – govor, riječ, pojam)¹⁷ koja se bavi proučavanjem slika o stranim zemljama, ponajprije, istraživanjem nacionalnih predodžbi u književnosti. Vrlo je vjerojatno da je ta grana snažno utjecala i na Saida.

Kako bi se pristupilo proučavanju likovnog opusa na zasadama orijentalizma kao područja, potrebno je učiniti korak unazad i objasniti temelje i metode imagologije, te njenog razvoja jer kroz njega možemo pratiti stvaranje osnovnih jedinica definicija i procesa, u kojem dolazi do spajanja književnih i likovnih slika, te će sinteza pristupa (odnosno, interdisciplinarnost) pomoći pri kasnijem objašnjenju Bukovčeva opusa.

U rumunjskom časopisu *Synthesis* 1981. godine izašao je teorijski tekst Daniela Henria Paugeauxa. On se bavi pitanjima što je to slika, te kako je proučavati i pristupiti joj. Prema njemu, osnovna jedinica imagološke analize je slika – predodžba, koja nastaje kao mješavina osjećaja i ideja kojom neko *Ja* otkriva i razumije *Drugog*.¹⁸ Slika pripada nekoj od ‘obitelji mišljenja’ koje su stvorene u određenoj društveno povijesnoj stvarnosti. Paugeaux u imagološkoj analizi razlikuje tri razine: razinu riječi, razinu hijerarhiziranih odnosa, i razinu ‘scenarija’, odnosno, izlazak iz analize teksta u povijesni kontekst. Smatra kako se sadržaj imaginarnog ne nalazi samo unutar razine odnosa identiteta i alteriteta, već da se treba podići na razinu društvenog imaginarnog.

Prema Paugeauxu, imagologija u istraživanju treba spojiti književne tekstove s povijesnom i kulturnom analizom, i usporediti svoje metode s drugim disciplinama poput etnologije, antropologije, povijesti mentaliteta, sve sa ciljem da smjesti svoju književnu sliku u opću analizu kulture jednog društva.¹⁹

Slika, kao književna slika i jedinica proučavanja, označava skup ideja o stranim zemljama obuhvaćenim procesom literalizacije i socijalizacije; te predstavlja element koji rasvjetljava funkcioniranje neke ideologije (primjer, egozotizma), i pripada složenijem skupu – skupu onog imaginarnog. Slika je:

- a) Književni ili neknjiževni izraz značenjskog raskoraka između dvije stvarnosti
- b) Predodžba neke strane kulturne stvarnosti kojom pojedinac ili grupa koji su je oblikovali otkrivaju kulturni i ideološki prostor u koji su smješteni.

¹⁷ Dukić, 2009: 1

¹⁸ Dukić, 2009: 18

¹⁹ Paugeaux, 2009: 126

Svrha imagologije je da prepoznae slike koje istovremeno postoje u književnosti i kulturi, kako bi postigla razumijevanje mišljenja koja su te iste slike i stvorila. Slika je predodžba i mješavina osjećaja i ideja, stoga se ona nikako ne smije smatrati analognom stvarnosti. Proučavanje se mora baviti podudaranjem slike s nekim modelom, kulturnom shemom koja već postoji u promatrajućoj kulturi, čije je funkcije važno poznavati. Proučavanje se mora temeljiti na razumijevanjima sustava vrijednosti koji su stvorili ideološke mehanizme kojima se govori o *Drugom*.²⁰ Paugeaux se poziva na citiranje Jana Starobinskog, koji smatra kako: 'Ja promatram *Drugog*, ali slika *Drugog* prenosi također i neku sliku o meni samom'.²¹ Po tom kriteriju, pokazuje se da Bukovac savršeno slijedi modele zadane unutar europskih krugova kasnog 19. stoljeća.

Materijaliziranje i pomicanje granica između književne slike i likovne slike odvija se kada Paugeaux tvrdi kako je slika o *Drugom* kulturna činjenica koja se mora proučiti kao predmet koji ima svoje mjesto i funkciju u simboličkom svijetu nazvanom 'imaginarno'.

Metoda Paugeauxa primjenljiva je na raščlambu slika Bukovca, na način da su slike i tekstovi nastali u sklopu nekog vremena, društva i kulture, koji su dijelom programirani, i koje se može popisati, rastaviti na dijelove te za koje se mogu objasniti tipovi diskursa.²²

Stereotip je izraz zaustavljenog vremena, iz čega se izvodi njegova standardizacija i raširenost u svim serijski proizvedenim kulturnim izrazima (feljtonima, plakatima), čime se ostvaruje masovna komunikacija.²³ On je amblematski izraz neke kulture i kulturnog sustava, te se ne razlikuje od mita. Prenošnje stereotipa i slika je usko povezano s mišljenjima i stavovima razdoblja i društva, te dolazi do mnogostrukog ponavljanja modela, stavova i reproduciranja 'prepisanih' slika. Imaginarno se sastoji od rječnika slika kojima se koriste naraštaji.

Bitno je proučavati prostor (mentalni pejzaž, procese mitifikacije i sanjarenja koji mu se upisuju), zabilježiti točne kronološke pokazatelje i datume (čime se otkriva kako je predodžba o stranoj zemlji često srodna kategoriji mitskog vremena)²⁴, i odrediti sustav razlikovnih odnosa kroz opozicijske parove.

Proces koji se događa kod svakog slikara ili pisca Paugeaux tumači kroz nekoliko koraka: Smatra kako svaki pisac, da bi oblikovao sliku o stranim zemljama, odabire određen

²⁰ Paugeaux, 2009: 129

²¹ Isto

²² Paugeaux, 2009: 130

²³ Bukovčeva Iza utemeljena je na popularnom Feljtonu

²⁴ Mitsko je vrijeme atribut koji se kontinuirano proteže kroz orijentalizam i sve njegove autore i istraživače

broj elemenata koje smatra pripadnim za svoj prikaz. Pri tome, treba se razlučiti podudara li se tekst – slika s nekom kulturnom situacijom, na koju kulturnu i ideološku tradiciju tekst odgovara, te vidjeti u koje se polje znanja i moći taj tekst – slika smješta.²⁵

Pojam programatskih slika važan je za proučavanje Bukovca, zato što Paugeaux smatra kako autori stvaraju obavezne sekvence koje publika prepoznaje, i koje su se u promatrajućoj kulturi ustabilile kao kodovi prepoznavanja prikazanog.

Paugeaux definira tri stava kod susreta s nekom kulturnom stvarnosti, to su: manija, filija ili fobija; kroz čije se manifestacije treba pristupiti tumačenju čitanja i prikazivanja *Drugoga*. Njima se tumače načela ideološkog izbora koje predodžba o *Drugome* pretpostavlja.²⁶

Paugeaux smatra kako je ‘Drugi uvijek promatran, i prisiljen šutjeti’, te unutar kulturne povijesti koju istražujemo moramo razlikovati unilateralne i bilateralne razmjene, jednosmjerne i recipročne razmjene kako bismo izdvojili stavove koji određuju stvaranje predodžbe o *Drugome*.²⁷

Postupak imagologije koji treba biti strukturalni, interdisciplinarni i povijesni²⁸ uzima se kao okosnica pristupa Bukovčevu opusu i drugim metodama i znanstvenicima koji su se bavili orijentalizmom, navedenim dalje.

Relacije između *Sebe* i *Drugoga* izražene u slikama, koje oblikuju srž orijentalizma, utjecale su i na načine prikazivanja i odabir tema kojima se Bukovac bavi. Osim navedenog načina suočavanja s *Drugim*, donosi se još jedan način koji opisuje Peter Burke.

Burke smatra kako zanimanje za homogenizirane druge raste zajedno s brigom za kulturni identitet i kulturne sukobe, među koje spada i rasprava o multikulturalnosti, koja učenjake nadahnjuje novim pitanjima o prošlosti. U opisivanju uloge slike kao povijesnog dokaza smatra da je kritika vizualnog dokaza još u zametku, te kako treba imati na umu pitanje retorike, konteksta, rekolekcije (vremenska udaljenost od događaja). Smatra da su skice pouzdanije od slika jer su neposrednije i manje teatralne. Kontekstualizacija slike danas se i nalazi u središtu rada povjesničara umjetnosti i kulture.

²⁵ Paugeaux, 2009: 140

²⁶ Paugeaux, 2009: 144

²⁷ Kritike Saida uglavnom su usmjerene na njegovo pozicioniranje između dominacije i subordinacije, i kako on ne uzima u obzir odgovor Drugoga. Iako je njegovo djelo pisano nakog Paugeauxa, Said je usmjeren na opozicijski par. Kasniji će razvoj orijentalizma uvesti pojmove poput orijentalnog orijentalizma i nalaziti mjesta susreta, radije nego razlike ili suprotstavljenosti. Nap. Aut.

²⁸ Paugeaux, 2009: 150

Burke definira dva načina reagiranja skupina suočenih s drugim kulturama:

- a) nijekanje ili ignoriranje kulturne razlike i izjednačavanje drugih s nama ili našim susjedima upotrebom analogije koja može biti svjesna ili nesvjesna; na drugog se gleda kao na odraz sebe, posredstvom analogije egzotično se čini razumljivim, pripitomljuje se
- b) svjesno ili nesvjesno tumačenje druge kulture kao suprotne našoj, bližnji postaju 'Drugi'²⁹

Za rekonstrukciju tih mentalnih slika potrebno je svjedočanstvo vizualne slike; tamo gdje pisci mogu sakriti svoje stavove iza neosobne deskripcije, slikari su primorani medijem u kojem rade zauzeti jasan stav te prikazati pojedince iz drugih kultura kao njima slične ili neslične. Takvim procesom, pri susretu dviju kultura, slike koje će stvoriti jedna o drugoj vjerojatno će biti stereotipne. Tu problematiku spominju Paugeaux, Said, i svi orijentalisti, a prisutna je u svim temama i modelima koje prenose slikari.

Pojam stereotipa Burke razrađuje kao ne nužno posve pogrešan, već kao više ili manje razrađen, više ili manje nasilan, neminovno lišen tananosti.³⁰

Za analizu (stereotipnih) slika koristan je termin 'viđenja' koji uvodi Jacques Lacan (1901 - 1981) koji piše kako je praktično misliti u terminima zapadnjačkog viđenja ili znanstvenog, kolonijalnog, turističkog ili muškog viđenja.³¹ Viđenje često izražava stavove kojih gledatelj nije svjestan, čime se stvara potporanj za psihoanalitičko tumačenje slika. Neki su od tih stereotipa pozitivni, no većina ih je negativna, jer stereotip često uzima oblik slike obrnute od one koju promatrač ima o sebi.³²

Razna tumačenja stereotipa kod navedenih autora, ipak se svode na zajednički nazivnik Slike o *Drugome*, te je njihovo izražavanje prisutno i kod Bukovčevih odaliski i aktova, čime se pokazuje kako se Bukovac svojim djelom uklapa u problematiku orijentalnog iščitavanja.

Čitanje slike – Povijesno umjetničke metode

Za pristup tumačenju likovnih djela potrebno je objasniti pojmove ikonografija i ikonologija, i naglasiti smjernice u potrebi za interdisciplinarnosti među humanističkim granama.

²⁹ Burke, 2003: 131

³⁰ Burke, 2003: 132

³¹ Burke, 2003: 133

³² Burke, 2003: 134

Pojednostavljeno, termini se opisuju kao 'opis slike' i 'tumačenje slike', međutim, kasniji je razvoj teorije likovnih umjetnosti pokazao potrebu daljnjeg razvoja i proširivanja metoda.

Autori na kojima se temelje postavke su kronološkim redoslijedom - definicije koje postavlja Erwin Panofsky 1939. godine u svom djelu 'Iconography and Iconology: an introduction to the study of Renaissance arts'³³, razvija se kroz djelo i definicije W. J. Thomas Mitchella u knjizi naslova 'Ikonologija: slika, tekst, ideologija' iz 1986. godine, te završava postavljanjem nove analitičke sheme kako ju je postavio Roelof van Straten u knjizi 'Uvod u ikonologiju', izdanoj 2002. godine.

Erwin Panofsky postavio je u knjizi Ikonografija i ikonologija, 1939. (odnosno 1955.) godine tradicionalnu shemu od tri razine tumačenja slike: predikonografski opis, ikonografska analiza i ikonološka analiza. On utemeljuje definicije i smjernice koje će se razvijati kroz povijest umjetnosti i kulture. Prema njemu *ikonografija je grana povijesti umjetnosti koja se bavi tumačenjem značenja, a ne forme*³⁴, a ikonologiju opisuje kao *metodu interpretacije koja nastaje iz sinteze prije nego analize*³⁵. U izdanju iz 1955. godine promjenio je naziv treće faze iz ikonografske interpretacije u ikonološku analizu, te je naznačio potrebu integracije metoda napisavši kako je termin ikonologija zapravo, *pojam i sustav tumačenja koji je izašao iz izolacije (uskih okvira discipline), i integriran je sa bilo kojom drugom metodom poput povijesne, psihološke, kritičke*.³⁶

Pojmovi slike i tumačenja slike, te čitanja simbola i određivanja njihovog značenja, usko su povezani s metodama koje primjenjuju humanističke znanosti poput vizualne kulture, komparativne knjižvnosti, historijske imagologije i povijesti umjetnosti. Kako bi se obuhvatio uvod u tumačenje orijentalističkog opusa, potrebno je povezati osnovne metode likovne analize, poput shema Panofskoga, s teorijama historijskog, vizualnog i literarnog čitanja, zato što tumačenje opusa izlazi iz okvira čiste likovne interpretacije. Tumačenje se upotpunjava literarnom analizom, a most u metodi može se pronaći kod W.J.T. Mitchella.

On proučava tekstove iz raznih razdoblja povijesti, od kraja 18. stoljeća do modernog kriticizma, kako bi do/po-kazao da je *pojam slikovnosti neka vrsta stanice za povezivanje teorije umjetnosti, jezika i uma, s predodžbama društvene, kulturne i političke vrijednosti*.³⁷

³³ Uvodno je poglavlje 'Introductory' temeljno za teoriju ikonografije i ikonologije, te postavlja osnove na koje referiraju svi kasniji autori

³⁴ Panofsky, 1955: 51

³⁵ Panofsky, 1955: 58

³⁶ Panofsky, 1955: 57

³⁷ Mitchell, 2009: 17

Cilj djela mu je istražiti kako rabimo riječ 'slika' u književnoj kritici i povijesti umjetnosti, i želi objasniti naše razumijevanje slikovnosti u vezi s našim društvenim i kulturnim postupcima i poviješću. Kaže kako slike 'nisu samo određna vrsta znaka, već nešto kao glumac na povijesnoj pozornici'.³⁸ Mitchell ističe pojam 'slikovnost' i njegovu uporabu u širem smislu kao glavnu temu knjige, te je usmjeren i na pojmove tekstualnosti kao vida reprezentiranja, i pojmove ideologije kao sustava simboličkih prikaza, to jest reprezentiranja stvarnosti. Veze između slikovnosti – tekstualnosti – ideologije i reprezentiranja osnova su za čitanje orijentalizma, zbog svojih međuzavisnosti i uvjetovanja.

Pojam slikovnosti Mitchell tumači kroz poveznice s mentalnim, verbalnim i opažajnim slikama - pri tome bitno je naglasiti da orijentalistički slikarski opus moramo promatrati više kao skup mentalnih slika (zamišljenih ideja) nego kao prikaze realnosti same. Mitchell naglašava kako 'pojam ideja razumijeva nešto različito od slikovnosti ili slika'³⁹, što je bitno za čitanje djela, odnosno da se razgraniči slika kao ogledalo stvarnosti od slike kao slike (prikaza) ideje.

Dalje, Mitchell ističe kako su važne veze mentalne slikovnosti i zakona asocijacije; kako je ikonologija ne samo znanost o slikama nego i o političkoj psihologiji ikona, ikonofiliji i ikonofobiji, što su posebno važne postavke kod proučavanja orijentalizma u likovnoj umjetnosti. Također, njegova tvrdnja kako *često potreba za tumačenjem slika proizlazi iz ljudske fobije prema njima*, može se integrirati u percepcije koje je orijentalizam imao na Zapadu u vrijeme kad su slike napravljene, i koje ima i danas pri tumačenju istih.

Pri pokušaju odgovora na pitanje 'Što su slike?' Mitchell izražava stav da slike danas nisu izgubile 'moć' nad nama, te da ne shvaćamo posve njihovu narav. Pritom se referira na Susan Sontag koja je u djelu 'O fotografiji' 1977. godine napisala kako su 'fotografije moćna sredstva za okretanje nasuprot stvarnosti'. U središte razmatranja Mitchell postavlja tezu da je pitanje o naravi slika odmah po važnosti iza problema jezika. Time smatra kako jezik i slikovnost nisu transparentan medij kroz koji se stvarnost može reprezentirati razumu, nego da ih moderna kritika mora pojmiti kao jezik *per se*: 'znakove koji čine varljiv, iskrivljen i arbitraran mehanizam reprezentiranja i ideološkog mistificiranja'.⁴⁰ Za korektan pristup orijentalističkom likovnom opusu važna je ovakva definicija slika kao modela (alata) reprezentiranja, te svijest da se mistificiranje neprestano provlači kao glavna tema prikazanoga.

³⁸ Mitchell, 2009: 18

³⁹ Mitchell, 2009: 15

⁴⁰ Mitchell, 2009: 18

Mitchell ikonologiji kao znanosti pristupa interdisciplinarno, smatrajući da su slike kao djela usko povezane sa sustavima poput *duhove slikovnosti, verbalne i književne slikovnosti, te konceptom čovjeka kao stvaratelja slike*.⁴¹ Pojmu ikonologija pristupa dvojako, pokušavajući tumačiti tradiciju 'umjetničkog pisanja o slikama' (opisivanjem i tumačenjem vizualne umjetnosti) s jedne strane, naspram tumačenja poruke slika samih.

Mitchell u kritici sheme Panofskog kaže kako je Panofsky razdvojio ikonologiju kao tumačenje ukupnog simboličkog obzorja jedne slike, od ikonografije kao sistematskog popisa određenih simboličkih motiva, te stoga želi dalje 'uopćavati interpretacijske mogućnosti ikonologije' kroz razmatranje ideje slike kao takve'.⁴²

Naglašava kako je svaka disciplina koja se bavi(la) proučavanjem slika proizvela ogromnu količinu literature o funkciji slika u svome području, te kako je evidentan problem stavljanja tematike pod zajednički nazivnik.⁴³

Nadalje, u poglavlju 'Slika i ideologija' Mitchell zaključuje, na osnovi sva četiri autora čiji rad je proučavao (Nelson Goodman, Ernst Hans Gombrich, Gotthold Ephraim Lessing, Edmund Burke), da su 'slike kao mjesta osobite moći koju se mora zadržati ili iskorištavati'.⁴⁴ Za proučavanje orijentalizma možda je zanimljivo istaknuti reference na Gombricha koji ističe slikovnost, tradiciju i snagu kulturnih 'drugih' (seksualnih, rasnih i povijesnih) kako bi definirali naše kulturno 'ja'. Mitchell kaže da se zapravo cijelo vrijeme narušavaju granice između slike i teksta, od srednjovjekovlja do modernih vremena; te naglašava nužnosti proučavanja polja odnosa verbalne i vizualne umjetnosti. Smatra da 'ikonologija' mora povezivati opazajno, pojmovno, verbalno i grafičko, a ne samo jedan od tih aspekata.

Predlaže da se umjesto usporednog istraživanja verbalne i vizualne umjetnosti istraži otpor među tim profesionalnim granama. Na taj bi način, smatra on, *mogli jasnije definirati inkorporiranje jednog medija u drugi, prekoračenja i poštivanja granica između slike i teksta*. 'Prezentiranje imagističkih elemenata u slike je uobičajena praksa, što obuhvaća spajanje simboličkoga Drugog u generičko Ja', tvrdnja je koja je posebno važna u pristupu likovnom opusu.⁴⁵

⁴¹ Mitchell, 2009: 10

⁴² Mitchell, 2009: 15

⁴³ Isti takav zaključak donosi i Roelof van Straten

⁴⁴ Mitchell, 2009: 157

⁴⁵ Mitchell, 2009: 17

Mitchell smatra da se ikonolog ne smije zatvoriti u 'enklavu estetske čistoće', nego se mora baviti svim međuprijelazima slike (figurom, analogijom, modelima), smatra kako je cilj ikonologije vratiti dijalošku moć (odnosno, komparativna svojstva).

Definicije tumačenja likovnih djela ovdje završavamo primjerima iz knjige Roelofa van Stratena 'Uvod u ikonografiju', koja je izdana 2002. godine.

Van Straten ističe: 'Ikonografija je ona grana povijesti umjetnosti koja se bavi prikazanim temama u likovnoj umjetnosti i njihovim dubljim značenjem ili sadržajem'.⁴⁶ Nakon tri ikonografske faze istraživanja (predikonografski, ikonografski opis i ikonografska interpretacija), slijedi četvrta faza koja je ikonološka interpretacija – koja mora odgovoriti na pitanje – 'Zašto je djelo upravo ovako stvoreno'. Van Straten, za razliku od Mitchella, svoju knjigu piše kako bi objasnio koja su 'oruđa' moguća za ikonografsko ispitivanje, dok je Mitchell više posvećen ikonološkom tumačenju.

Van Straten termin ikonologija definira kao granu povijesti kulture 'čiji je zadatak objasniti zašto je određenu temu odabrala određena osoba na određenom mjestu (umjetnik ili naručitelj), te zašto je ta tema predstavljena na određeni način'. Savjetuje da se prouči društveni razvoj koji je utjecao na umjetnika, te utjecaji koje je umjetnik svjesno ili nesvjesno unio u svoje djelo. Takvim se načinom 'umjetničko djelo pojavljuje kao dokument svoga vremena, ovdje se moramo pitati kako se društveni razvoj odražava na likovnu umjetnost'.⁴⁷

Četvrti je korak ključni kod razumijevanja orijentalističkog opusa, stoga što taj sloj sadrži sva upisana značenja, utjecaje kulturnih obrazaca, literature, likovnih i kulturoloških uzora, te razinu nematerijalnog, ili imagološkog odnosa prema (naslikanom) objektu.

Van Straten zaključuje, kao što je i Mitchell navodio, da se kod ikonološke interpretacije spajaju polja povjesničara umjetnosti i povjesničara kulture, te kako 'do sada nije razvijena još ni jedna specifično ikonološka metoda istraživanja',⁴⁸ te kako ikonografija i stilsko – povijesna metoda trebaju biti primarne, ali ne i jedine metode proučavanja.

Kako bi se korektno mogla tumačiti djela Vlahe Bukovca, potrebno je objasniti razne mogućnosti tumačenja, te na konkretnim primjerima pokazati koja metoda je za to djelo najprimjerenija, te zašto. Orijentalistički se opus ne može svesti pod isti nazivnik uzroka nastanka, jer su djela nadahnuta raznim utjecajima – modom vremena, Bukovčevim

⁴⁶ Van Straten, 2002: 9

⁴⁷ Van Straten, 2002: 17

⁴⁸ Isto

učiteljima slikanja, zahtjevima tržišta umjetnina, literarnim izvorima. Tokom proučavanja njegovog opusa treba kombinirati metode s povijesnim činjenicama, uzimajući u obzir cjelokupni kontekst, a ne samo simboliku djela kao takvoga.

Pristupi orijentalizmu nakon Saida

Nakon temelja koje je Said udario razvila se heterogena znanstvena misao, te se razvile razne postkolonijalističke, imagološke, feminističke, povijesno umjetničke, te ostale, kritike i čitanja.

Inge E. Boer u svom članku *Imaginative geographies and the discourse of Orientalism*⁴⁹ radi osvrt na utjecaj i djelo Saida i smatra da je njegovo djelo imalo takav velik utjecaj jer je on stavio naglasak na odnos prezentacije i znanja Zapada s jedne strane, te zapadnjačke materijalne i političke prevlasti s druge strane⁵⁰; čime je unaprijedio razvoj polja postkolonijalnih studija. Boer smatra kako on postavlja pojmove koji su otporni na promjene i vremenski razmak (utjecaj).

Dalje, smatra kako orijentalni diskurs, poiman u svojoj najvećoj promjenljivosti značenja, dobro služi daljnjem proučavanju teksta, slike i predmeta kulturne produkcije poput mode i arhitekture. Orijentalizam definiran kao diskurs koji omogućava, čak i postavlja imperativ da se premoste granice među disciplinama. Kao oblik znanja, orijentalizam prelazi podjelu između teksta i slike, te zbog toga i razliku između književnosti i povijesti umjetnosti kao odvojenih disciplina koje se bave njime ili su uposlene u njegovo proučavanje. Brojna križanja i veze stvaraju intertekstualnost koja iziskuje interdisciplinarni pristup orijentalizmu.⁵¹

Boer nadalje smatra, da je Said primjenljiv i čitljiv kroz razne discipline zato što naglašava nejednakosti u odnosima moći prilikom inter-kulturalnih doticaja.⁵²

Orijentalizam u umjetnosti zauzima širok korpus zapadnjačkih slika koje su pune stereotipa i tema poput seksualnosti, okrutnosti, lijenosti, orijentalne raskoši. Najjednostavnija je podjela na imaginarno i realno, to jest na romantični i egzotični, te dokumentarni, etnografski i reporterski način prikazivanja. U slučaju Bukovca, obzirom da nikada nije putovao Orijentom, osim susreta sa Carigradom u ranim danima dok je bio

⁴⁹ Boer, 2003: 11-13

⁵⁰ Boer, 2003: 11

⁵¹ Boer, 2003: 13

⁵² Isto

moreplovac, ne postoji etnografski ili realni prikaz. Ipak, dolazi do zanimljivog spoja gdje se portreti i aktovi dopunjavaju orijentalnim predmetima.

Christine Peltre, autorica koja je velik dio proučavanja posvetila radovima o orijentalizmu u umjetnosti, u svojoj knjizi *Orijentalizam* promatra likovni opus Zapada koji spada pod taj nazivnik i daje nova čitanja Saida i nove metode pristupa materiji. Ona proučava slike, skulpturu, fotografije i litografije iz dnevnika putovanja raznih autora.

Peltre redefinira pojmove time što tvrdi da je orijentalizam, prvo, slika koju stvara imaginacija od doba romantizma, drugo, čisti produkt koji je takva estetika uvjetovala. Smatra kako je bit orijentalizma da je on mjesto susreta između Sebe i Drugog, odnosno poznatog i nepoznatog.⁵³

Opisuje proces kulturalnog filtriranja za koji smatra da je odigrao odlučujuću ulogu u stvaranju slika i načinima prikazivanja, te da svaki pokušaj interpretacije mora dati prvenstvo relevantnom tekstu. Likovne slike gleda kao produkte mentalnih slika stvorenih u književnosti – pismima i memoarima putnika (Chateaubriand, Montesquien). Na Saida gleda kao na autora koji je okupio izvore (korpus literature) koji se bavi pitanjem drugosti, i na mjesto koje je otvorilo pitanje kritičkog dijaloga između Istoka i Zapada.⁵⁴

Kroz orijentalizam mogu se pratiti i promjene u načinu gledanja i reprezentiranja, te ukusa u stilovima.

Peltre je pristup podijelila na nekoliko većih cjelina: cjelina *Geografija* – gdje pokušava prikazati granice imaginarnog prostora, povijest umjetnosti i Istoka – proučava odgovor koji Drugi ima pri susretu sa slikama sebe koje produciraju zapadnjački prikazi; cjelina *Orijent u Parizu* pokazuje kretanja na umjetničkoj sceni od 1830. godine; cjelina *Zapadna čitanja* analizira djela putnika na Istok; u cjelini *Teatar strasti* objašnjava kako je Orijent prostor u koji se upisuje sve ono što se na Zapadu suspreže izraziti. Peltre se osvrće na još nekoliko mjesta imaginative geografije, kulturoloških utjecaja i likovnih modela koji će se prenijeti Europom kao zajednički i općepoznati nazivnik. Objašnjava termin *Kolonijalna umjetnost*, te navodi primjere dijaloga između Istoka i Zapada u liku otomanskih umjetnika i fotografa.

Metoda raščlambe koju Peltre unosi korisna je za sve kasnije pristupe svakom likovnom opusu. Tvrdnja oko koje se svi orijentalisti slažu izrečena je na način da je:

⁵³ Peltre, 2004: 10

⁵⁴ Peltre, 2004: 21

Privlačnost Orijenta u njegovim simboličkim vrijednostima, koje su mu upisane,⁵⁵ što znači da je on imaginarna, više nego stvarna, tvorevina.

Peltre također razmatra i problem geografskog definiranja Orijenta (kao i Said); navodi citat iz 19. stoljeća, kada Ary Renan zapisuje 1894. godine u *Gazette des Beaux Arts* kako za umjetnike pojam Orijent označava velik broj zemalja, uključujući velik dio Azije, cijelu sjevernu obalu Afrike, Indiju te Kavkaz.⁵⁶ Lokus Orijenta i dalje je jedno od problematskih pitanja orijentalizma.

Novi i zanimljiv termin za proučavanje je pojam pod imenom 'Sindrom Tisuću i jedne noći'⁵⁷ koji Peltre uvodi, čime obilježava nastojanje umjetnika da prikažu i pronađu Orijent koji odgovara tom literarnom izvoru, te koji će se prenijeti i u prikaze u 20. stoljeću.⁵⁸ Primarni efekt te knjige bilo je pretvaranje Orijenta u imaginarni vrt senzualnih užitaka.

Zamjetan je i utjecaj litografija iz dnevnika putovanja kao izvora za modele reprezentiranja, jer im je popularnost bila velika kroz cijelo 19. i 20. stoljeće, kad je kolao takozvani žanr piktoresknog putovanja, sa slikama i opisima viđenih mjesta i osoba.

Drugi stil koji je imao značajan utjecaj na module prikazivanja je etnografski realizam koji se razvijao od druge polovice 19. stoljeća, potaknut općim interesom za etnologiju, unutar kojeg se stavlja naglasak na deskriptivne kvalitete slikarstva, prikazuju običaji, ljudi i navike u realnom društvenom kontekstu, sa ciljem dokidanja 'arheološkog pogleda korištenjem takozvanog slikarstva'.⁵⁹ Umjetnici nosioci tog stila su John Frederick Lewis, Jean Leon Gerome, pisac Edward William Lane. Ti su umjetnici danas generalno prihvaćeni kao utemeljitelji etnografskog stila, te su smatrani vjerodostojnim dokazima, a njihova djela svjedočanstvima (stvarnog) viđenog s izrazitim okom za detalje.

Umjetnici pokušavaju učiniti odmak od prakse historijske kompozicije u izradi pejzaža, za što je zanimljiv primjer rad slikara Eugenea Fromentina koji je želio prikazati autentičnost koja isključuje anegdotalni karakter žanrovskih scena pejzaža. Fromentin ističe realistično pri svojim putovanjima, te ne stvara 'aranžirane' scene. Kao dobar pokazatelj heterogenosti umjetničkih pristupa i nastojanja samih umjetnika da utječu na diskurs, i promjene ga iz imaginarnog u realističan, važan je citat u kojem Fromentin govori kako

⁵⁵ Peltre, 2004: 19

⁵⁶ Peltre, 2004: 19

⁵⁷ Prijevod '1001 Noći' na francuski jezik napravio je 1704. godine Antoine Galland, u predgovoru je napisao kako djelo prikazuje Orijent kakav on stvarno jest. Likovi iz priča unose se u europski imaginarij.

⁵⁸ Peltre, 2004: 52

⁵⁹ Peltre, 2004: 110

postoje dva tipa ljudi koji se ne smiju zamijeniti jedan drugima – putnik koji slika, i slikar koji putuje.⁶⁰

U poglavlju *Western Readings*, Peltre je objasnila metodu za istraživanje orijentalizma - tekstovi i putnički zapisi često se temelje na alternaciji, koja podrazumijeva da se autor pozicionira između objektivnog i subjektivnog svijeta. Susret između osobnog i stranog (Drugog) definirajući je faktor svakog putovanja, te mora biti naš vodič za istraživanje djela orijentalnih slikara. Slike su preklapanja između objektivnog i imaginarnog teritorija, oblikovanog specifičnim miljeom.⁶¹ Proces kulturnog filtriranja – dodiri između tu i drugdje - stvaraju čitanja specifična za Zapadne umjetnike koja zahtijevaju tumačenja.

Teme iz umjetnosti (romantizma) – strast, okrutnost, raskoš – upisuju se kao izvorna obilježja Orijenta, a umjetnost 19. stoljeća galerija je koja odražava zapadne fantazije: Orijent je 'outlet for our (Western) secret desires'.⁶²

Po pitanju stvarne geografije, Peltre podržava ono što je danas općenito priznati stav, koji je iznio i Said – da su francuske i britanske znanstvene ekspedicije od 1798. do 1842. godine u Egipt, Grčku, sjevernu Afriku, Malu Aziju, stvorile akademsku konstrukciju mediteranske regije i definirale novu geopolitičku regiju. Kolonijalisti u tom području vide, odnosno, traže odjeke Grčke i Rima i starih civilizacija.

U poglavlju pod imenom *Serving Colonialism*, Peltre razmatra jezgru Saidove debate, odnosno traži odgovor na tvrdnju koliko je slikarstvo služilo kolonijalizmu. Peltre smatra kako je Saidova orijentalizacija orijenta točka koja označava prije i poslije u metodi pristupa: Referira na tekst Linde Nochlin, esej *Imaginarni Orijent* iz 1982. godine koji izražava kako je orijentalističko slikarstvo odlučno u namjeri da 'imobilizira' orijentalni svijet, da ga predstavi kao da je on odvojen od historijskih procesa i promjena, i da su svi ljudi zaokupirani poštivanjem tradicionalnih običaja, obučeni u tradicionalne nošnje.⁶³

Peltre, dalje citira tvrdnju Michela Thevoza koji je zaključio da ukoliko orijentalizam zaslužuje da se naziva tim imenom, da je to samo zato što je on stvorio Orijent udružen s pariškim novelističkim fantazijama. Zapadni su umjetnici predstavljali Orijent premavlastitim

⁶⁰ Peltre, 2004: 129

⁶¹ Peltre, 2004: 143

⁶² Peltre, 2004: 147

⁶³ Peltre, 2004: 193

kodovima, pod utjecajem vizualnih konvencija i estetike koju nameću umjetnički krugovi kojih su slikari bili dio.⁶⁴

Također, Peltre ukazuje na činjenicu da je određen dio umjetnika (npr. Theodore Chasseriau (1819-1856) i Eugene Delacroix (1798-1863) bio dio ekspedicije poslane od francuske Vlade, što im je omogućavalo izlaganje na Salonima, stoga su i trebali proizvesti djela kakva su se očekivala od Vlade i receptivne europske publike. (U likovnom smislu: prikazivanje imaginarnih motiva i čitanja, nauštrb etnografskih ili realnih).

Dubinu problematike pristupa zapadnih slikara istočnjačkom objektu pokazuje i Delacroixov posthumno objavljen tekst gdje on traži oprost ako je uvrijedio narodne senzibilitete u svojim prikazima s putovanja u Alžiru i Maroku, iz 1832. godine.

Dotične točke i formacije orijentalističke tematike nastavit će se i dalje kod ostalih autora. Tako autori eseja u knjizi *Orientalism's Interlocutors*⁶⁵ donose nova tumačenja teorije i metode pri istraživanju likovnog, arhitektonskog i književnog opusa orijentalizma. Autori naglašavaju važnost kulturalne razmjene i dijaloga, te propituju dosadašnji dominantan stav kako orijentalistička umjetnost izražava samo politiku Zapadnjačke dominacije, i smatra kako je umjetnost bila proizvedena kroz uzajamne odnose i među - kulturalnu interakciju.

Postavka autora eseja je da je do sada proučavana umjetnost orijentalizma - poput harema, robinja, bazara - bila uvijek poimana kao zapadnjačka interpretacija koja promovira reducirajuće stereotipe egzotičnog Istoka, te kako ona treba biti proučavana kao mjesto kulturalnih interakcija i prožimanja, a ne jednosmjerne komunikacije Zapada naspram Istoka. Dokaze nalaze pri istraživanju lokalnih arapskih umjetnika, dvorova orijentalnih vladara, i literature i slika koje su nastale pri putovanjima europskih putnica u orijentalne hareme.

Pomak se metode sastoji u tome da se Zapadnjački konstrukt Orijeanta kao diskursa, ne gleda kao hegemonski nego kao Orijeant koji ima heterogene, odnosno, i orijentalističke glasove i participaciju. Radi se o svojevrsnom redefiniranju orijentalizma⁶⁶ kroz naglasak na dijalog i utjecaje prožimanja i povezanosti.

Time je stvoreno novo polje proučavanja i kritike umjetnosti orijentalizma koje obuhvaća i lokalne aktere, ili Zapadnjake koji su odstupali od zapadnjačkih kanona predstavljanja Orijeanta (poput Henri Regnaulta). Kao primjer, redefiniran je pojam l'effet de reeleê koji se u akademskom orijentalizmu koristi kao način uobličavanja zapadnjačkog

⁶⁴ Isto

⁶⁵ Beaulieu, Roberts, 2002

⁶⁶ Beaulieu, Roberts, 2002: 2

pogleda, dok upotrijebljen kod islamskih umjetnika mijenja značenje kao korektiv zapadnjačkim miskoncepcijama orijentalne kulture.⁶⁷ Takvim pristupom pokušava se prikazati percepcija orijentalizma među orijentalcima kao publikom, a ne samo objektom prikazivanja.

Također, donosi se novo, to jest prošireno značenje Saidovog termina *imaginarne geografije*. Prema Saidu, arbitrarna geografska distinkcija između poznatog i egzotičnog prostora je integralna orijentalnom diskursu, te *poetika prostora* odražava proces formiranja identiteta koji postavlja razlike između Europe i Drugih. U području umjetnosti ta je imaginarna geografija prikazana kroz razlikovanje između Orijenta kao prostora u koji stižu umjetnici - putnici kako bi skupili izvorni materijal, a Europa je prostor za recepciju egzotične vizije koja se predstavlja publici u galerijama, te se na takav način europski centri smatraju privilegiranim mjestima interpretacije. Eseji u knjizi propituju takvu jednostavnu podjelu imaginative geografije naglašavajući različite načine prikazivanja i lokalne izvorne intervencije koje rekonfiguriraju poimanje Orijenta i sudjelovanje u njegovom prikazivanju.

Hollis Clayson će u proučavanju djela Henria Regnaulta propitati *ortodoksnu postavku Saida* koji smatra da su svi europski umjetnici u 19. stoljeću rutinski primjenjivali jednoglasnu i superiornu Zapadnjačku kolonijalnu perspektivu na Orijent⁶⁸, što otvara nove mogućnosti tumačenja orijentalističke materije.

Zeynep Çelik uvodi novu metodu triangulacije pri istraživanju orijentalističkog diskursa u povijesti umjetnosti kroz zapadnu perspektivu: Smatra kako su temelji cijelog polja postavljeni u Saidovoj knjizi 1978. godine, zato što on naglašava važnost promatranja kulturnih produkata kroz leće koje naglašavaju pozadinsku politiku dominacije, posebno usmjerenu na Orijent. Povijest umjetnosti i arhitekture slijedili su model uspostavljen kod Saida kroz analize djela koja su doprinijela konstrukciji orijentalizma, nudeći razna čitanja i kritike, no uvijek usmjerenih na 'Zapad'. Kako je Said i sam napisao, orijentalizam je proučavanje (study of) Zapada, te nema intenciju među-kulturalnog proučavanja ili davanja 'glasa' *Drugome*, što će Said i sam u kasnijim radovima priznati.⁶⁹ Triangulacija⁷⁰ je kao metoda iz tehničkih znanosti preuzeta u sociologiju, te označava mogućnost mnogostrukih čitanja povijesti. Vođena takvom metodom, Zeynep Çelik pristupa orijentalizmu sa strane

⁶⁷ Beaulieu, Roberts, 2002: 5

⁶⁸ Clayson, 2002: 131

⁶⁹ Çelik, 2002: 21

⁷⁰ Triangulacija podrazumijeva i integraciju različitih podataka i integraciju teorija i metoda, pa čak i usporedna istraživanja od strane više istraživača, a sve kako bi se došlo do preciznijeg opisa s više aspekata razmotrenog, shvaćenog i objašnjenog stanja određene društvene pojave.

Drugi to jest 'orijentalaca', kako bi unijela novu perspektivu u diskurs. Proučava radove osmanskih umjetnika iz kasnog 19. stoljeća, album fotografija sultana Abdulhamida II. iz 1893. godine, te arhitektonsko planiranje gradova u Tunisu. Nov pristup otkriva do sada skriven dinamizam i debatu unutar orijentalizma, što znači da se kategorije 'bezzvremenskog, zamrznutog, nepromjenjivog' Orijenta moraju promijeniti.⁷¹

Ova se knjiga i njeni autori navode kao izvor nove kritike Saidovskih postavki posebno pri tumačenju likovnih umjetnosti orijentalizma. Važno je također istaknuti da je metoda značajna i utjecajna, međutim nije odgovarajuća za proučavanje opusa Bukovca stoga što on nikada nije direktno bio u kontaktu s osobama i lokacijama stvarnog Orijenta. Stoga se niti ne može stavljati u kontekst dijaloga, niti kontekst percepcije Zapadnjačkih umjetnika u doticaju s orijentalnim umjetnicima i lokusima. Jedini direktan utjecaj se možda odvio dok je Bukovac bio na brodu, te naslikao Sultaniju – ali upitno je da li je i koliko i tada izašao s broda i imao priliku upoznati i tumačiti viđeno. Sultanija je dokaz da je bio inspiriran raskoši i vedutama grada koje je vidio, ali nije ušao niti vidio harem, kao i većina tadašnjih slikara.

Novoobjavljeno djelo *Orientalism Revisited* unosi novu metodu i pristup – želi objasniti i prikazati veze između umjetnosti, zemlje i putovanja: umjetnička djela uvelike su nastala prilikom susreta putnika sa zemljom u koju je stigao. Istraživački pristup temelji na nekoliko koraka: I. Analiziranju imaginarnog Orijenta i teorija orijentalizma, te utjecaja koji su takve teorije imale na primjeru Velike Britanije; II. Novom pristupu evaluaciji orijentalizma u umjetnosti, fotografiji i etnologiji; III. Uspoređivanju europske i orijentalističke slike Svete Zemlje (geografske Palestine); IV. Analiziranju srednjovjekovnih putovanja dvojice muslimanskih putnika i njihovih zapisa; V. Teoriji orijentalizma suprotstavlja zrcalnu teoriju Okcidentalizma.⁷²

Činjenica kako je knjiga izdana ove godine pokazuje da je orijentalizam, iako restrukturiran od vremena Saida, nebrojeno mnogo puta propitkivan, te se još nalazi u centru pozornosti kao tema i diskurs.

Također, kritička je analiza Saida izražena u eseju Johna McKenzia koji smatra kako je Said sve prikaze Orijenta u literaturi i umjetnosti smatrao miskoncepcijama koje je Zapad stvorio kako bi lakše ovladao Orijentom.⁷³ MacKenzie na primjerima pokazuje da ta pretpostavka gubi na snazi kad se radi o analizi likove produkcije, te će na primjerima

⁷¹ Çelik, 2002: 21

⁷² Netton, 2013: 19

⁷³ Netton, 2013: 21

umjetnosti iz 19. stoljeća pokazati niz djela i slikara koji su bili inspirirani obrtom (keramika, obrada metala, tekstil, drvo) Bliskog i Dalekog istoka, te koji su bili ugrađeni u estetiku koju je kasnije započeo William Morris unutar Arts & Crafts pokreta. Takav pristup daje potpuno novu dimenziju orijentalizmu, te novu domenu povijesti umjetnosti koja se povezuje s njime.

Prikaz ženskih likova u orijentalizmu

Kao jedan od glavnih motiva orijentalnog slikarstva ističe se prikazivanje tema imaginarnih harema i žena. Za proučavanje opusa Bukovca važno je naglasiti da kod njega nikad nije bilo etnografskog prikazivanja Orijenta. Također, drugi smjer diskursa – proučavanje slika koje su stvorile europske slikarice – ovdje je nerelevantan.

Said je izjavio 1985. godine kako je 'Orijentalizam praksa iste vrste kao i muška rodna dominacija, ili patrijarhat, u metropolitanskim društvima: Orijent se rutinski prikazivao ženstvenim, njegova bogatstva plodnima, njegovi su glavni simboli senzualna žena, harem i despotski – ali čudnovato privlačan – vladar'.⁷⁴ Spolno pretpostavljeno određenje Orijenta vidljivo je u likovnom opusu, i glavni je poticaj feminističkih studija koji žele objasniti i demistificirati (pogrešne) prikaze orijentalne žene. Imaginacija, kako u geografskom tako i rodnom pogledu, igrala je glavnu ulogu u stvaranju predodžbi koje su se onda iščitavale u slikarstvu i literaturi.

Općenito je prihvaćeno da je prikazivanje žene, osim projiciranja željenih osobina na Drugoga, bilo i pod utjecajem literature onoga vremena, posebno '1001 Noći', iz kojih se lik Šeherezade pretvorio u čisti objekt požude i izgubio sve ostale osobine. Sinteza svih spomenutih čitanja i upisivanja značenja, stvara dojam iz kojeg se može iščitati na koji se način kreirala slika 'ženstvenog' Drugog.

Upisivanje likovnih kodova, od Ingesa do vremena kad Bukovac posjećuje pariške Salone, imalo je odlučujući utjecaj na ovoga slikara i njegov rad. Također, njegovo najvažnije djelo orijentalističke tematike, *Velika Iza*, o kojoj će kasnije biti više riječi, nastala je prema književnom djelu, i tu dolazi do procesa gdje će Bukovac spojiti likovne utjecaje, modu salona i tekst kako bi kreirao likove imaginarnih žena kojima može nadjenuti mistična imena.

⁷⁴ Said, 2005: 212

Potrebno je istaknuti da kod Bukovca nastaje i spoj biblijskog i egzotičnog, na slici *Putifarova žena*, što kao metoda prikazivanja odlično slijedi zadanu umjetničku tradiciju, ali opet se, problematski vraća na mjesto nemogućnosti definiranja čistih granica.

Vlaho Bukovac, život i djelo

Kako bi se mogao proučavati doprinos slikara opusu orijentalizma, važno je upoznati se i s glavnim detaljima njegova života i obrazovanja, i pojmiti kontekst vremena i prostora u kojem je živio i radio.

Vlaho Bukovac rođen je 4. srpnja 1855. godine u obitelji Augustina i Marije (r. Perić) Fagioni iz Cavtata, pod imenom Biaggio Fagioni. Talent za slikanje iskazuje već u ranim godinama. Putuje u Ameriku prvi puta 1866. godine, sa stricem Franom Fagionijem koji je došao u Cavtat da se oženi, te se vratio natrag u SAD i nastanio u New Yorku gdje je otvorio dućan s pomorskom opremom. Stric ubrzo umire, te se strina preudaje za stričeva prijatelja i Vlaho uskoro postaje nepoželjan u kući, te završava u domu za delikvente na Hearts Islandu. Tamo je njegov talent uvidio jedan učitelj, te mu on pomaže da izađe iz popravnog doma i vrati se obitelji u Cavtat. Početkom 1871. godine vraća se u Cavtat, polazi pomorski ispit, te 31. listopada odlazi na brod s rutom Carigrad – Liverpool – Odesa - Carigrad. Napušta brod ujesen 1872. godine nakon što se teško ozlijedio pri padu. Po povratku u roditeljsku kuću oslikava zidove temperom, te se to smatra njegovim prvim većim likovnim ostvarenjem (1872.-3.). Početkom 1873. godine Vlaho s bratom Jozom odlazi u Peru, potaknut ‘zlatnom groznicom’. Tamo dobiva posao kao ‘slikar Fagioni’ da piše brojeve po vagonima i radi znakove s imenima dućana. Tada je napravio i prvi portret – peruanskog predsjednika Manuela Pardo, te mu ga je poklonio. Nakon toga seli i u San Francisu živi od početka 1874. do kraja 1876. godine gdje se naposljetku zapošljava u kavani kod gazde Tripala, porijeklom iz Sinja. Tada se prvi put ozbiljno počinje baviti slikarstvom: preko dana kopira bilo kakve reprodukcije kojih se mogao domoći i radi svoje autoportrete. Nakon što je dobio pohvale i poticaje od prijatelja, Vlaho se odlučio posve baviti slikarstvom pa napušta kavanu i počinje raditi portrete prema narudžbama, iz fotografija ili po modelima. Tada nalazi i prvog mecena, Isaaka Lustiga, praškog Židova koji naručuje obiteljske portrete u zamjenu za stan i hranu. Vlaho je pokušavao naći učitelja, ali nije uspio, međutim portreti koje je radio su mu izloženi u trgovini ‘Morris & Schwab’, i novine su pohvalno pisale o njegovom radu. Krajem iste godine, po povratku u Dubrovnik, donosi sliku *Sultanija*, koja predstavlja vrhunski domašaj

amaterske američke faze. Tada ga u skrb uzima grof Medo Pucić, dubrovački pjesnik, koji ga želi odvesti sa sobom u Pariz na školovanje slikaru Jaroslavu Čermaku.

Pariška faza (1877. – 1893.) Bukovčevog stvaralaštva

Početkom travnja 1877. godine Bukovac i Pucić stigli su u Pariz te sudjelovali na otvorenju Pariškog Salona, prvog svibnja. Bilo je izloženo oko 3000 umjetničkih djela, te je to ujedno bio i prvi susret Bukovca s visokom umjetnošću. Susreću Jaroslava Čermaka, ali ga on zbog bolesti nije mogao primiti kao učenika, već mu savjetuje da još malo usavrši crtež i preporučuje mu za učitelja najpoznatijeg slikara tog vremena s Akademije u Parizu: Alexandera Cabanela. U srpnju 1877. godine Cabanel je odobrio njegova djela, te ga primio u svoju klasu na Ecole de Beaux Arts. Cabanelova se nastava može opisati kao službeni, konzervativni akademizam, koji je tada doživio vrhunac popularnosti u Parizu u kojemu se paralelno javlja 'nepriznati' impresionizam. Godine 1878. u Fontainbleau Bukovac radi studije 'crnogorskog krša', te u veljači iste godine radi prvu sliku Crnogorke. Netom prije otvaranja Salona te godine umro je Jaroslav Čermak, te je posthumno izložena Čermakova slika *Zarobljena Crnogorka*, a paralelno s njom na istome Salonu debitira i Bukovčeva slika *Crnogorka na obrani*. Tu istu sliku Bukovac daruje biskupu Strossmayeru u znak zahvale. U ljeto i jesen 1879. godine posjećuje obitelj u Cavtatu, te se prvi put susreće, s tada mladim redovnikom i slikarom Celestinom Medovićem. U isto vrijeme u listu Slovinac objavljuju Cabanelovo pismo u kojem apelira na Bukovčeve sunarodnjake da ga financijski potpomognu. Vlaho Bukovac se krajem rujna zaputio u Cetinje da pokaže sliku knjazu Nikoli; knjaz otkupljuje sliku, i naručuje portrete obitelji i cetinjskih arhimandrita, koje je, kasnije, izložio na Salonu 1880. godine. Tada se, ujedno, i vraća u Pariz, gdje diplomira uz najveće pohvale profesora Cabanela na Ecole des Beaux Arts i odlučuje ostati u gradu. U to se vrijeme polako zamjećuje umjetnički raskol, između akademizma, u kojem je sam bio obrazovan i kojeg su podupirali Akademija i Saloni, i ideja i načela impresionista i plenerista koje sam počinje usvajati. Vera Kružić Uchytel tvrdi da je 'Bukovac ubrzo nakon završavanja Akademije napustio načela akademizma, te se deklarirao kao predstavnik moderne francuske realističke škole'.⁷⁵ Krajem 1880. godine dolazi do značajnog prijateljstva: Bukovac upoznaje arhitekta Eduarda Monniera koji mu je ponudio svoju kuću i napravio mu atelje, gdje Bukovac živi do 1885. godine, dok nije 1887. godine izgradio vlastiti atelje na Montmartreu.

Na Salonu 1881. godine Bukovac izlaže Monnieroov portret i portret sestara, te nakon toga u kolovozu odlazi u Dubrovnik na tri mjeseca, gdje je napravio tridesetak obiteljskih

⁷⁵ Kružić Uchytel, 2004: 28

portreta. Književnik Marko Car tom prilikom piše detaljan, stručni prikaz Bukovčeva djela i biografije, izdan iste godine. Bukovac je senzacija Salona 1882. godine kad izlaže *Le grande Izu*. Na Salonu 1883. godine izlaže akt žene u interijeru *Les Ebats* (koja će kasnije biti prva kupovina kolekcionara braće Vicars), i sliku *Crnogorka na sastanku*. Sudjeluje i na 'Salon Triennal'⁷⁶ sa slikom *Crnogorke idu na trg* koja je bila smještena pokraj Cabanelovih radova, te kritičari uspoređuju rad učenika i učitelja. Nakon uspjeha na Salonu 1882. godine pozvan je na srpski dvor gdje portretira kraljicu Nataliju. U ljeto 1883. godine s knjazom Nikolom ponovno putuje u Crnu Goru, gdje radi dvorske portrete i gorštačke likove.

Bukovac boravi u Parizu neprekinuto između 1877. i 1893. godine, kad mu je jedini dulji boravak u Dalmaciji bio od jeseni 1884. do ljeta 1885. godine, kad radi niz portreta iz takozvane rane pariške 'tamne' faze i pomorske pejzaže. U listopadu 1884. godine u Zadru je postavljena prva Bukovčeva samostalna izložba u domovini, na kojoj su izložene slike Crnogorki i niz građanskih portreta. Razdoblje od studenoga 1884. do kraja rujna 1885. godine Bukovac je proveo u Splitu. Na Salonu 1885. izložene su *Crnogorke na izvoru*, a 1886. godine djela *Andromeda* i *Konavoka*. Iste, 1886. vraća se natrag u Pariz i uskoro postaje slikar za engleske trgovce umjetninama, braću Vicars, koji prodaju njegove slike u Londonu. Bukovac gradi 1887. godine svoj atelje na Montmartreu, gdje s njim žive sestra Gjore i njezina kćer Linda. Najveći Bukovčev rad tada je slika *Isus prijatelj malenih*, velika kompozicija sa četrdesetak likova prirodne veličine i biblijske tematike. Slika će biti izložena 1888. godine na Salonu, a svi su likovi pozirali u vrtu novog ateljea, na sunčevoj svjetlosti. Prikazan krajolik je imaginaran pejzaž koji podsjeća na Orijent. Od 1888. do 1892. godine u nekoliko navrata Bukovac posjećuje Englesku, ponajprije London, te dio vremena provodi kod industrijalca Taylora Foxa u Harrogateu (koji je naručio sliku *Isus prijatelj malenih* za svoju ženu katolkinju), te dio vremena u Liverpoolu kod obitelji Le Doux. Godine 1892. Bukovac se ženi za Jelicu Pitarević iz Dubrovnika. Po povratku iz Liverpoola vraćaju se u Pariz gdje žive u vili na Montmartreu s Bukovčevom sestrom Gjore.

Na Salonu 1892. godine Bukovac izlaže svoja djela pod tri imena: Vlaho Bukovac, Vlaho Fagioni, te Paul Andrez. U jesen iste godine, na povratku sa Salona u Parizu, prvi put posjećuje Zagreb, gdje ga prihvaća predsjednik JAZU, dr. Franjo Rački. Nakon toga posjećuje biskupa Strossmayera u Đakovu, portretira ga, te biskup naručuje veliku kompoziciju s temom iz hrvatske prošlosti. O toj posjeti Đakovu pišu sve hrvatske novine. Za naručenu sliku, Rački određuje da bude tema iz Gundulićeva 'Osmana', a da Bukovac sam odabere

⁷⁶ Tamo mogu izlagati samo oni umjetnici čija su djela tri puta za redom bila izlagana na Proljetnim salonima

epizodu koju želi naslikati. Ta je inicijativa dio nastojanje Račkoga za obnovom likovnog života u Zagrebu, u kojemu on Bukovca vidi kao 'spiritus movens'.⁷⁷ Uz Račkoga takvu ideju imao je i dr. Izidor Kršnjavi, te tada Bukovac dobiva i ponudu da oslika zastor kada bude izgrađena zgrada HNK. Studeni 1892. do travanj 1893. zadnji su Bukovčevi mjeseci u Parizu, i 1893. godine zadnji je put nastupio na Salonu. Istovremeno, odlučuje naslikati *Apoteozu Gundulića*: pjesnik gleda viziju budućeg spjeva, to jest *Gundulićev san*.

Zagrebačka faza (1893. – 1898.) Bukovčevog stvaralaštva

Nakon što od Vlade (Ise Kršnjavog) dobiva narudžbe za portret bana Khuena Hedervarya, dolazi u sukob i nedoumice jer ga Strossmayer odbacuje, pa Bukovac ne zna da li da radi za biskupa ili Hedervaryevu Vladu, koji su međusobno neprijatelji. U Zagreb dolazi konačno u travnju 1893. godine, odlučuje odbiti narudžbe Vlade, čime dobiva odobravanje Strossmayerovih pristaša, nove narudžbe za Maticu Hrvatsku i portrete obitelji Vranyczanya. Za Vladu je ipak izradio sliku *Živio kralj*, 1895. godine, koja prikazuje dolazak Franje Josipa I. u Zagreb. U to vrijeme samo su Bukovac i Celestin Medović, koji je upravo završio Akademiju u Münchenu, afirmirani slikari u europskim razmjerima.

Bukovac odlučuje ostati u domovini i nastaniti se u Zagrebu oko 15. travnja 1893. Nakon toga, odlazi u Oroslovje raditi portrete Vranyczanya, i započinje njegova 'zagrebačka faza'. Portrete Vranyczanya slika u pleneru što je potpuna novost za ove krajeve u to vrijeme. U jesen 1893. godine postavljena je prva njegova samostalna izložba u Zagrebu. Dana 13. kolovoza 1893. godine Bukovac dobiva odluku da mu je zakonski priznato da mu je prezime potomaka 'Bukovac', te je dobio prvog sina. U vrijeme boravka u Zagrebu osniva umjetničku koloniju, u ljeto 1894. godine, jer njegov boravak u gradu privlači umjetnike, dolaze Čikoš, Tišov i drugi, a iz Dubrovnika dolazi Medović. Iso Kršnjavi i Bukovac imaju ideju osnivanja Akademije i organiziranja Zagreba kao umjetničkog centra. Bukovac u našu sredinu unosi duh francuske umjetnosti: odjeke i ideje pariških plenerista i impresionista, napuštanje ateljea, slikanje na otvorenom. Ukratko, 'revolucionarne misli oprečne germanskim Akademijama i kanonima akademske umjetnosti'.⁷⁸ Uskoro potom Čikoš, Iveković i Frangeš traže dopuštenje od Kršnjavoga da postanu Bukovčevi učenici u Zagrebu. U svibnju 1895. godine Celestin Medović se pridružuje koloniji.

U lipnju 1894. godine počela je izgradnja Kazališta (Hellmer i Fellner, izvodi Anton Hruby), obećano oslikavanje zastora Kršnjavi je htio dati Tišovu, no intendant Stjepan Miletić

⁷⁷ Kružić Uchytíl, 2004: 73

⁷⁸ Kružić Uchytíl, 2004: 85

stao je na Bukovčevu stranu te je naposljetku napravljen zastor pod imenom *Slava njima*. Tada dolazi i do konačnog raskola s Kršnjavim. U listopadu dolazi do demonstracije studenata i paljenja mađarske zastave prilikom posjeta Franje Josipa I. Zagrebu. U siječnju 1896. godine Bukovac je pozvan u Beč gdje portretira cara, kojeg oduševljava svojim radom. U proljeće 1896. godine održana je Milenijska izložba u Budimpešti gdje Bukovac, Bela Čikoš, Robert Frangeš organiziraju umjetnički dio te uređuju hrvatski Umjetnički paviljon. To je ujedno i značajan događaj političke internacionalne afirmacije mladih hrvatskih umjetnika, a montažna željezna konstrukcija paviljona prenesena je u Zagreb gdje se nalazi i danas. Bukovac je dobio počasnu diplomu za sudjelovanje i Orden cara Franje Josipa I. Bukovac i Frangeš dobili su najviša priznanja, zamijećena je cijela grupa, koja je prepoznata kao 'zagrebačka šarena škola'. Ludwig Hevesi, značajan kritičar napisao je oveću kritiku o hrvatskoj umjetnosti, zamjećujući da je ona učinila 'evidentan prekid sa akademizmom' i odmak u plener'.⁷⁹ Ova skupina slikara izlaže i na 'Međunarodnoj izložbi' u Kopenhagenu, 1897. godine, gdje prvi put nastupaju izdvojeni kao zaseban narod. Pohvale će dobiti i 1899. na izložbi u St. Petersburgu. Bukovac osobno dobiva poziv da sudjeluje na drugom Venecijanskom bijenalu, 1897. godine, gdje izlaže *Gundulićev san*. Značajne promjene zbivaju se 1896. godine kada dolazi do odlaska Kršnjavoga s pozicije predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu, i kolektivog izlaska mladih umjetnika iz 'Društva umjetnosti', te paralelnog osnivanja 'Društva hrvatske umjetnosti' na Bukovčevu inicijativu. Ti su događaji ujedno i obilježje početka sukoba takozvanih Starih i Mladih koji će do izražaja doći na Hrvatskom Salonu 1898. godine. Predsjednik Društva je Vlaho Bukovac, potpredsjednik Robert Frangeš, tajnik Rudolf Valdec, a sjedište je bilo u Zagrebu.⁸⁰ Društvo se spaja s Klubom hrvatskih književnika i te organizacije zajedno čine korijene hrvatske moderne. Bukovac je pozvan da sudjeluje na prvoj izložbi novoosnovanog bečkog društva Secession, gdje izlaže *Klytiu (Metamorfoza sunčаницe)* 1898. godine.

Bukovac 1897. godine gradi kuću na Trgu Franje Josipa I. s pripadnim ateljeom, interijera potpuno uređenog u orijentalnom stilu. Međutim, tokom 1898. napušta pripreme za Hrvatski salon i odlučuje napustiti Zagreb 5. studenog, i vratiti se u Cavtat, što je, sudeći prema godinu dana ranije izgrađenoj kući, bila neplanirana odluka. Frangeš će po njegovim uputama dovršiti postavljanje izložbe, a Bukovac dolazi 15. prosinca 1898. u Zagreb i otvara Salon u prisutnosti bana Hedervarya, te se zauvijek povlači iz grada. To je završetak 'zagrebačke faze'. Nakon toga dolazi do rasula umjetničke kolonije, jer svi odlaze iz zemlje.

⁷⁹ Kružić Uchytel, 2004: 96

⁸⁰ Kružić Uchytel, 2004: 98

Cavtatski intermeco (1898.- 1902.)

Bukovac je u Cavtatu od 1898. do 1902. godine. Odlazi u Pariz 1900. godine da s Frangešom i Čikošem postavi djela hrvatskih umjetnika u Grand Palaisu na 'L'Exposition internationale universelle', gdje dobiva srebrnu medalju i 'Mention honorable' za grafički dio. Nakon Pariza vraća se u Cavtat i dograđuje atelje na kuću, te dobiva četvrto dijete. Češko umjetničko društvo proglašava ga počasnim članom 17. siječnja 1900. zajedno s Iljom Rjepinom, i ponovno je pozvan da izlaže na Venecijanskom Biennalu, gdje 1901. postiže značajan uspjeh. Od srpnja do rujna 1901. godine u Beogradu portretira kraljevski par. U listopadu 1902. napušta Hrvatsku i odlazi za Beč, s namjerom da se preseli u Prag.

Praški period (1903. – 1922.)

Bukovac stiže u Prag 22. listopada 1903, srdačno dočekan od pariškog prijatelja Voytecha Hynaisa i njegove obitelji. Dobiva profesuru na Umjetničkoj akademiji, te reorganizira ovu instituciju; od 1907. godine je 'radni' profesor, 1908. godine osnovana je njegova 'specijalka' unutar Akademije i njegov atelje osobno posjećuje car Franjo Josip I., a od 1910. postaje redovni profesor. Studenti su mu iz Hrvatske, te Bosne i Hercegovine, a češka klasa kasnije je bila temelj moderne češke umjetnosti. Zamjetan je pad u Bukovčevu sudjelovanju na izložbama, te će prvu samostalnu izložbu u Pragu postaviti tek za svoj 60. jubilej, 1915. godine; nakon 12 godina života u tom gradu.

U periodu od 1908. do 1912. godine posjećuje svako ljeto Englesku, gdje radi portrete prijatelja, imućnijih građana i članova kraljevske obitelji, te sa zaradom s tih putovanja uzdržava obitelj. Redovito posjećuje i obitelj La Doux u dvorcu Marfield kraj Liverpoola.

Početkom 1908. godine Ivan Meštrović posjećuje Bukovca u Pragu, te ga nagovara da postane predsjednik novoosnovanog društva dalmatinskih umjetnika okupljenog oko Emanuela Vidovića u Splitu.⁸¹ Bukovac prihvaća poziv te u rujnu dolazi u Split na otvaranje 'Prve dalmatinske umjetničke izložbe' u organizaciji društva 'Medulić'. Također će sudjelovati i na Drugoj izložbi 'Medulićevaca' održanoj u Ljubljani 1909. Naredne, 1910. dolazi u Zagreb kako bi pomogao u postavljanju nove izložbe Medulićevaca, pod imenom 'Nejunačkom vremenu usprkos', te portretirao Milana Amruša i Janka Holjca. U Pragu radi sve manje, portretira samo za velike narudžbe, kao što je bilo za kraljevski par Karla i Zitu Habsburške. Tokom gradnje Sveučilišne knjižnice u Zagrebu, krajem 1911. godine, postavlja

⁸¹ Kružić Uchytíl, 2004: 144, Članovi društva su Tomislav Krizman, Celestin Medović, Ivan Meštrović, Mirko Rački, Ivo Tartaglia

se pitanje unutarnjeg uređenja knjižnice; predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu, Janko pl. Jelačić odredio je 12 tema, a arhitekt Rudolf Lubynski mjesta za njih. Iza koncepta stoji Iso Kršnjavi, koji poziva Bukovca da izradi prizor iznad centralnog luka velike čitaonice. Bukovac traži veliku sumu novaca, te radi djelo *Razvitak hrvatske kulture* s 'historijskim portretima' osoba određenih u narudžbi. U kolovozu 1913. godine Bukovac će sa slikom doći u Zagreb, te će postavljanje djela opet uzrokovati političke razmirice u gradu. Slika je, ipak, postavljena 8. kolovoza te godine, uz još dvije preinake o kojima Bukovac izvještava u pismima.⁸²

Kako bi pomogao prijatelju Františku Zenišku, radi po njegovim skicama svu dekoraciju dvorane u 'Obecnom domu' u Pragu, 1914. godine, bez ikakve naknade, a od 1912. počasni je član Češke akademije znanosti i umjetnosti. Ratne godine 1914. - 1918. provodi u Pragu, ne putuje u Cavtat ni Englesku, i radi obiteljske portrete. Tada je proslavljen i njegov 60-ti rođendan, koji će Akademija obilježiti i izdati čitav broj časopisa 'Dilo' posvećen njegovom djelu i radu, te će tada Bukovac postaviti prvu samostalnu izložbu u Pragu, u Salonu Jana Rubeša.⁸³ Manuskript autobiografije dovršava 1918. godine, te ga Božo Lovrić izdaje iste godine u Zagrebu kao knjigu pod nazivom 'Moj život'. U srpnju će Bukovac posjetiti prijatelje u Zagrebu i izraditi nekoliko portreta, te otići u Cavtat gdje se vraća pejzažima, i slika odavno zamišljenu sliku *Crnogorskog guslara*.

Nakon završetka rata, Bukovac planira povratak u oslobođenu domovinu; JAZU ga 1919. proglašava počasnim članom, i također odlazi kao predstavnik češke delegacije na parišku Mirovnu konferenciju gdje ujedno sudjeluje na 'Izložbi jugoslavenskih umjetnika', gdje će opet doživjeti razočaranje. Trudi se da se vrati u domovinu i traži namještenje u Beogradu, međutim na njega se i njegovo djelo vrši napad i on postaje nepoželjna osoba. Posljednju izložbu u Pragu organizira 1921. godine, s kćerima Jelicom i Ivankom, koje su studirale na Akademiji, te će ta izložba uzrokovati niz negativnih i neprijateljskih reakcija. Ipak, Bukovac je pozvan u Beograd da radi portret kralja Aleksandra, gdje se dalje raspituje o mogućnosti povratka u domovinu, no nikako ne uspijeva. Onda odlazi u Ljubljanu u posjetu prijatelju dr. Hribaru, gdje radi svoj posljednji portret (Hribarove žene s djetetom).

Umire 23. travnja 1922. godine, u domu u Pragu od moždane kapi.⁸⁴

⁸² Kružić Uchytíl, 2004: 149

⁸³ Kružić Uchytíl, 2004: 152

⁸⁴ Kružić Uchytíl, 2004: 156

Stilske osobine Bukovčevog slikarstva

Potrebno je dalje proširiti povijesno kulturološki kontekst vremena u kojem Bukovac živi, te staviti naglasak na nekoliko činjenica:

Bukovac se stilski može smjestiti unutar nekoliko različitih stilova, kao što su akademizam, secesija, modernizam, historicizam. Period kraja 19. stoljeća često nazivanom i *fin de siècle*, karakterizira višeglasje raznih stilova te emancipacija svih vidova društvenog života i konstrukcija novih socijalnih, političkih i kulturnih oblika,⁸⁵ naspram paralelnog pokušaja održavanja starih tradicija i struktura.

Zamjetan je paralelizam zbivanja koji se proteže od Beča, izdavanjem proglašenja secesije, preko Zagreba gdje se mladi umjetnici organiziraju u spomenuto Društvo hrvatskih umjetnika koje predvodi Bukovac, pa prema Parizu gdje slikari pod vodstvom Puvisa de Chavennesa osnivaju Društvo lijepih umjetnosti.⁸⁶ Aktivno sudjelovanje Bukovca dokazuje kako on jednako pripada i modernizmu i antimodernizmu.⁸⁷

Bukovac zadržava akademski eklekticism, historicizam, težnju za idealima Grčke, Rima, klasičnu realističnu tendenciju, ali se na hrvatskoj sceni pojavljuje kao predvodnik modernizma, plenerizma i kolorizma koji donosi u Zagreb 1893. godine. Unutar konteksta pariških umjetnika Bukovac se može svrstati u konzervativne umjetnike, ali na ova područja donosi iskru koja 'pali vatru promjene' u Zagrebu.⁸⁸

Njegovo se slikarstvo ne može jednoznačno stilski odrediti jer on usporedno s romantičarsko akademsko – historijskim kompozicijama za velike naručitelje razvija specifični poentilizam i slijedi nova umjetnička strujanja.

Bukovac i orijentalizam kao slikarska tema u 19. stoljeću

Orijent kao tema i motiv u umjetnosti prisutan je od vremena stare povijesti, ipak procvat orijentalizma kao znanosti i 'ustanove' desio se u 19. stoljeću, potaknut europskom ekspanzijom, brojnim kontaktima, putovanjima i ekspedicijama preko Mediterana. Kontakti su se povećali na svim razinama; diplomatskim, vojnim i znanstvenim; te unutar toga sklopa umjetnici poprimaju zadane uloge bilo kao službeni slikari ekspedicija, avanturistički putnici ili dokumentaristi.

⁸⁵ Maruševski, 1997: 265

⁸⁶ Kružić Uchytel, 2004: 10

⁸⁷ Kravar, 2003: 7, Definira antimodernizam kao regresivne tendencije u književnosti i kulturi kasnog 19. i ranog 20. stoljeća

⁸⁸ Maleković, 2003: 118

Od osnutka Napoleonovog Comission des Sciences et des Arts de l'Armee d'Orient⁸⁹, koja je brojila 165 članova 1798. godine tokom pohoda na Egipat, takve su se organizacije stvarale u svim europskim zemljama. Zavladała je svojevrsna 'egiptomanija', te su brojni umjetnici, istraživači, arheolozi, generali iz europskih zemalja krenuli putem Bliskog istoka, Afrike i Mediterana. Otada je utemeljen vizualni jezik koji će predstavljati Orijent. Opusi Ingresa, Delacroixa, Chasseriaua, Verneta, Geromea i Lewisa udarili su temelje prikazivanju i modelima koji se predstavljaju kao orijentalni. Opća, kulturološka pomama za istraživanjem Orijenta nadahnjivala je mnogobrojne pisce i slikare, te njihove radove. Slikari izrađuju radove dok su na putovanjima, ili po povratku s putovanja, dovršavaju prema skicama. Modeli se prenose kroz ateljee, Salone, litografije iz putopisa, arheološke zapise koji se žele oživjeti. Hodočašća u Svetu Zemlju urodila su tada i esejima o istraživanju mode starog Orijenta i modernih vremena, i stalnim pritokom predmeta (namještaja, odjeće) u europske privatne i javne zbirke.

Kako je već navedeno, opća je podjela orijentalističkog likovnog opusa na realni – dokumentarni/ etnografski orijentalizam, te onaj imaginaran. Potpodjela imaginarnog proteže se preko odaliski i harema (tema seksualnosti), preko biblijskih i historijskih scena, do scena pejzaža i žanr ili anegdotalnih scena. I sami navedeni autori koji su uzori spadaju u drugačije grane orijentalizma, što pokazuje kompleksnost materije.

Također, slikari se dijele na one koji su putovali Orijentom, i one koji nikada nisu doživjeli to iskustvo već su sve svoje orijentalističke prizore uobličavali u europskim ateljeima prema ostalim likovnim modelima ili literarnim djelima.

Za vrijeme dok je Bukovac živio i obrazovao se u Parizu značajno je istaknuti nekoliko detalja: vladajući je akademizam koji u liku Alexandra Cabanela (njegovog učitelja) udara temelje prikazivanja ženskog lika, stila i modela. Jedno od većih djela orijentalističke tematike – *Kleopatra iskušava otrov na zatvorenicima*⁹⁰ – Cabanel je naslikao 1887. godine. Bukovac će, kasnije napraviti stilski odmak od akademizma, prema impresionizmu, međutim postojao je i dio slikara impresionizma koji nadalje prenose istu tematiku.

Glavno mjesto prikazivanja orijentalističke tematike bili su Saloni, i Pariz je od polovice 19. stoljeća vodeći centar u likovnom i intelektualnom smislu, te je Bukovac od tamo mogao crpiti inspiraciju iz svega viđenoga. Na Salonima na kojima je bio prisutan Bukovac, izlagali su i suvremeni slikari orijentalisti poput Benjamina Constanta i Alfreda

⁸⁹ Lemaire, 2001: 94

⁹⁰ Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort

Dehodencq – koji su putovali i živjeli diljem Egipta, Alžira i Maroka, te su služili kao likovni uzor.

Bukovac je, nakon suradnje sa kolekcionarima Vicars Brothers bio podložan i zahtjevima engleskog tržišta, koje je, kao i francusko, tražilo orijentalističku tematiku – aktove, robinje, odaliske. Sigurno je i opći stil vremena, odnosno, kraja stoljeća, uvjetovao tematiku koju je on prikazao.

Također, vodeći su slikari opremali ateljee u orijentalnom stilu, način i stil koji će Bukovac preuzeti, mogao je vidjeti u Parizu: Chasseriau je po povratku iz Alžira podigao orijentalistički atelje sa nizom slika i predmeta sa putovanja.⁹¹ Također, u Londonu, gdje je Bukovac često boravio, bila je otvorena Arapska soba u kući lorda Fredericka Leigthona⁹², koji je bio istraživač i slikar Orijenta. Soba je imala fontanu, bila bogato ornamentirana, i imala ispisanu poeziju na kapitelima stupova i zidovima (motiv koji će i Bukovac imati u Zagrebu).⁹³

Nadalje, 1893. godine osnovano je *Društvo francuskih orijentalističkih slikara*⁹⁴, koje je aktivno zadržalo i prenosilo teme harema i orijentalnog žanr slikarstva iako je ‘vrhunac’ orijentalizma tada već bio na izmaku.

Zasigurno je da je kombinacija svih utjecaja ostavila utisak na Bukovca i njegov rad. Teško je razlučiti do koje se mjere radi o ‘modi vremena’, a do koje je mjere riječ o njegovoj osobnoj preferenciji, no činjenica je da je do same smrti u svakom ateljeu zadržao orijentalističke predmete. Iako nije bio vodeći među slikarima orijentalizma u Europi, svakako je dao važan doprinos toj tematici, te je istaknut primjer slikara s ovih prostora koji su se njome bavili.

Orijentalni opus Vlahe Bukovca

Imaginarno: Odaliske i haremi

⁹¹ Lemaire, 2001: 278

⁹² Lemaire, 2001: 140

⁹³ Usp. sa fotografijom iz ateljea

⁹⁴ Lemaire, 2001: 278, Société des Peintres Orientalistes Français



Slika 1. Sultanija, San Francisco, 1877.

Kao jedno od prvih radova Bukovca uopće, i djela koje spada u domet orijentalizma, ističe se *Sultanija*. Slika je nastala 1877. godine, za vrijeme njegovog boravka u San Franciscu gdje je ostvario prve slikarske pokušaje. Bukovac je rad donio sa sobom po povratku u Dubrovnik, gdje njegov talent iskazan na toj slici prepoznaje pjesnik Medo Pucić koji će kasnije postati mecena mladog slikara za školovanja u Parizu. Na nagovor Pucića, biskup Strossmayer odlučio je stipendirati mladog Bukovca, te je tom prilikom, Bukovac slavenizirao svoje prezime Fagioni u Bukovac, i tako potpisao sliku te je darovao biskupu. Slika već jasno ukazuje na njegov talent, smisao za detalje i promatranje. U onodobnom tisku nazivana je raznim imenima, poput Pašinica, Odaliska, Turkinja u haremu⁹⁵, što pokazuje i kulturalni imaginarij vezan uz djelo, te kako promjene imena slike svjedoče razlikama u percepcijama viđenog. Ipak, sva se imena stavljaju pod isti nazivnik, ugrubo orijentalizam, što dokazuje kulturološke pretpostavke prikazivanja. Iako Vera Kružić Uchytíl ne navodi izvore inspiracije za ovaj rad, moguće je da je Bukovac dobio nadahnuće dok je radio kao pomorac na brodu za Carigrad. Za to razdoblje postoje zapisi kako je sa sobom na palubi imao kutiju sa bojama, te je naslikao djelo Sultanova lađa (izgubljeno), i u nekoliko prilika izlazio u grad. *Sultanija* pokazuje tematski modu vremena i popularnost teme odaliski i harema. Bitno je napomenuti da Bukovac nije mogao posjetiti harem, odnosno da radi sliku prema spoju viđenog u Carigradu i izmišljenog, te da je sliku napravio za života u Americi. Na slici je uz ženski ležeći lik, položen na tepih, prikazan obavezni skup popratnih predmeta, poput jastuka, nargile i fildžana, koji kreiraju i nadopunjavaju orijentalni ambijent. Znakovito je da se radi o jednom od prvih radova slikara, na kojemu se već pojavljuje tema koja će se kasnije prenositi kroz čitav opus, a u usporedbi s kasnijim djelima slika je važna za analiziranje transformacije u prikazu imaginarnog ženskog lika. Očito je da je, i prije nego je razvio likovni talent, već u samim počecima slikanja, Bukovac stvorio imaginarni prostor za oslikavanje ideja Orijenta, njegovih žena i njihovih zamišljenih uloga.

⁹⁵ Kružić Uchytíl, 2005: 19



Slika2. *Le Grande Iza*, Pariz, 1882.

Gotovo deset godina kasnije nastalo je jedno od ključnih djela orijentalizma kod hrvatskih autora uopće – *Le Grande Iza*, slika koja je postigla ogromnu slavu na pariškom salonu 1882. godine. Za Salon, Bukovac je odlučio napustiti crnogorsku tematiku i naslikati akt kurtizane Ize. Iza je lik iz *bulevarskog bestseler*⁹⁶ Alexisa Bouviera 'La grande Isa', koji je izlazio kao feljton u listu 'Lanterne'. Vera Kružić Uchytel navodi kako je u katalogu Salona Bukovac naveo riječi koje su ga inspirirale: 'Nakon što se osvježila orijentalnim mirisima, raspuštene kose, pružila se gola i predivna na crni baršun'.⁹⁷ Slika je pobudila mnoge pohvale publike i kritičara, te je Theodor Veron napisao kako 'gospodin Bouvier može biti sretan i zadovoljan svojim darovitim interpretom, jer ovo umjetničko djelo ima istinsku vrijednost'.⁹⁸ Vera Kružić Uchytel citira zapis o sjećanju Bukovca kako je gledao gomilu koja se gura ispred neke slike na Salonu, te je uočio kako je to bila Iza, na što ga je obuzela sreća; te kako je 'Iza te godine bila 'le clou de Salon' (senzacija Salona) čije su reprodukcije bile rasprodane na tisuće istisaka'.⁹⁹ Na Salonu je bilo izloženo preko dvije tisuće i sedamsto eksponata, Iza je imala počasno mjesto u velikoj ulaznoj dvorani. O njoj piše niz kritičara poput A. Sylvestrea, te brojne dnevne i stručne novine, kao pariški 'Le Monde', hrvatski 'Vienac', engleski 'Atheneum'. Slika se danas nalazi u kolekciji Pavla Beljanskog u Novom Sadu. Smatra se da je popularnost koju je Bukovac zadobio ovim djelom odredila smjer njegovog rada.

Slika Ize sadrži sve osobine odaliski i spoja umjetničke tradicije literarnog i slikarskog izričaja u prikazivanju haremskih scena onog vremena –prikazuje akt mlade djevojke kojoj sluškinja pere noge. Naglašena je senzualnost, sluškinja je u orijentalnoj odjeći, te je acesorij

⁹⁶ Kružić Uchytel, 2005: 32

⁹⁷ Kružić Uchytel, 2005: 33

⁹⁸ Kružić Uchytel, 2005: 33; 'Vernon – Dictionnaire Veron ou Memorial des Arts et des Artistes du mon temps', izlazio do 1885.

⁹⁹ Kružić Uchytel, 2005: 33

slike odraz izmišljenih harema – na podu su lavlja koža, bakreni ibrik i posuda za pranje nogu. Slika stoji uz bok Ingresovih odaliski i prenosi istu senzualnost. Kako je naslikana u vrijeme Bukovčeva školovanja u Parizu smatrana je djelom pariškog umjetnika. Pokazuje kako literarni rad inspirira likovno stvaralaštvo, te na koji način slikar, u ovom slučaju Bukovac, verbalizira imaginarij Orijenta kao onodobnog izvora inspiracije. Iza posjeduje sve atribute orijentalnih imaginarnih žena – senzualnost, raskoš, privlačnost, bogatstvo.

Također, zamjetan je utjecaj Bukovčevog učitelja, Alexandra Cabanela, odnosno njegovog ključnog djela, Rođenja Venere, koje je bilo izloženo na Salonu 1863. godine. Cabanel i slikari akademizma predstavljali su uzor mladima, te su bili gledani kao izuzetno kompetentni u izradi kompozicija i tehnikama izvedbe slika. Smatrali su se modelom koji treba postići.¹⁰⁰ Taj je utjecaj evidentan usporedbom Ize i Venere, dok se u opis tumačenja ženskog lika (Ize) mogu upisati oznake poput odsutnosti personalnosti, savršene plastičnosti i erotičnosti kao oznake akademizma. Daljnje, feminističko čitanje slika odaliski i harema prema primjeru Rođenja Venere stavit će naglaske na činjenicu da dolazi do potpune objektivizacije žene, reducirajući njen lik na objekt promatranja. Također, tadašnja tradicija prikazivanja ženskog akta na Zapadu prikazuje ženu kao pasivnu osobnost koja je bespomoćna, dostupna, i može se posjedovati, sve u funkciji muške fantazije. Takvo prikazivanje posljedica je dominante muške konstrukcije kanona, njegovih projekcija i strahova, prije negoli aktivnog sudjelovanja žena u modelima prikaza. Tamar Garb smatra kako umjetnost, posebice, determinira nejednake odnose moći između muškaraca i žena.¹⁰¹ Tu se teorijski preklapaju Saidovo proučavanje literarnih izvora, i likovno proučavanje feminističkih teoretičarki umjetnosti. Paralele opet čine muška dominacija gledanja i posjedovanja nekog prostora ili tijela. Na primjeru Bukovca, Ize i narednih slika može se vidjeti isti utjecaj vremena, međutim, nigdje ne postoje zapisi da se Bukovac posebno bavio proučavanjem Orijenta, kao takvoga. Odabir tema može se dovesti u kontekst Pariza, Europe, i Salona na kojima Bukovac mora osigurati svoje mjesto.

Prikazi aktova na orijentalni način zadržat će se kao tema kroz čitav Bukovčev opus.

¹⁰⁰ Cabanne, 1989: 171

¹⁰¹ Garb, 1993: 223



Slika3. *Les Ebats*, Pariz, 1883.

Novi rad koji nastaje na tim postavkama, pojavljuje se na Salonu naredne 1883. godine kad Bukovac izlaže *Les Ebats* i sliku *Crnogorka na sastanku*. *Les Ebats* slijedi stil i temu prikazivanja poput Ize. Iste je godine Bukovac uvršten na popis najslavnijih slikara, uz bok Alexandrea Cabanela i Jean Leon Geromea. *Les Ebats* prikazuje akt žene koja leži na orijentalnom sagu, položena na medvjede krzno, i igra se bijelim golubicama. Nakon Salona sliku su otkupili engleski trgovci umjetninama Vicars Brothers, te je izlagali u Londonu pod imenom *The White Slave*. Slika slijedi likovni kanon zadan na prikazu Ize – senzualnost i simboliku u službi imaginacije. Slika je danas izgubljena, te se analizira prema fotografiji.

Zanimljivo je kako dolazi do promjene imena slike¹⁰², kad se ona stavlja u novi kontekst, posjed engleskih kolekcionara – daje joj se ime koje više odgovara kulturnom imaginariju i zahtjevima tržišta. Popularnost na Salonu dokazuje modu vremena, i zadane likovne utjecaje pariških krugova. Promjena imena je dovodi u kontekst s orijentalizmom.



Slika4. *Putifarova žena*, Pariz, 1886.

Slijedeće remek djelo Bukovčeve orijentalističke tematike je slika *Putifarova žena* (*The Potiphar's Wife*), iz 1886. godine. Slika je nastala po narudžbi Vicars Brothersa, te je bila izlagana u Birminghamu, Londonu i Liverpoolu; kupio ju je Samson Fox 1887. godine, nakon izložbe u Yorku. Slika je opisana u novinama *Weekly Dispatch*: 'Na divanu leži žena, prekrasna u svojoj nagosti s nešto senzualne sugestije, čekajući Josipa koji joj se približava.

¹⁰² Les Ebats može se prevesti kao 'razonoda, bezbrižnost'

Od Josipa vidi se samo ruka, koja viri iza vrata. Sve je puno acesorija, draperija i orijentalnog namještaja'.¹⁰³ Slika je nastala prema literarnom izvoru – biblijskoj priči o Josipu - prikazan je lik Putifarove žene, supruge zapovjednika egipatskog faraona kod kojeg je Josip došao u ropstvo. Ona je željela zavesti Josipa, te nakon što ju je Josip odbio, ona ga je lažno optužila za zavodjenje, te ga je Putifar poslao u zatvor. Ovdje se može primijeniti dvostruko čitanje: jedno je biblijska slika žene grešnice i zavodnice, a drugo je kako se taj lik ostvaruje u prikazu. Također, tumačenje slike dovodi nas do spoja literarne slike, materijalne slike, biblijskog diskursa, i orijentalnog diskursa. Bukovac je lik žene prikazao slijedeći akademski stil i modu pariške likovne scene, kroz slikarsku tradiciju koja je onda vladala slikarskim krugovima. Gledano kroz postkolonijalne, feminističke i post-Saidovske perspektive, slika pokazuje kako se oblikuje imaginaran ženski lik, orijentalne zavodnice ili neodoljive žene. Zanimljivo je kako je, iako se radi o biblijskoj ulozi, lik prikazan izuzetno senzualno, naglašene seksualne uloge. Bukovac slijedi maniru koja mu je zadana, a kroz leće orijentalizma, kao i Iza, ova je slika vrhunski prikaz orijentalnih stereotipa.¹⁰⁴



Slika5. Harem (studija), Zagreb, 1893-1898.

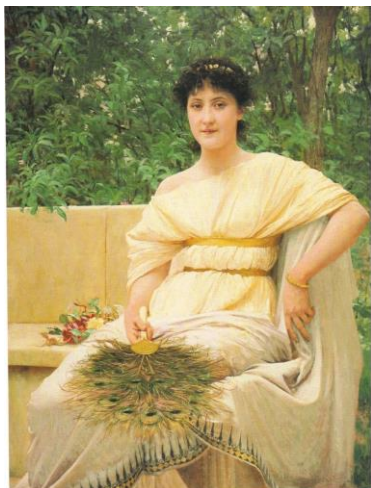
Tematika harema dalje se nastavlja kroz studiju Harem, koja je nastala između 1893. i 1898. godine, koja je također idealan primjer oslikavanja imaginarnog prostora, u stilu vremena. Na baldahinskom krevetu nalazi se gola žena u poluležećem položaju. Na podu, ponovljeni, motiv medvjedeg krzna, sva oprema sobe je orijentalna, stolić, tabure, draperije, tapiserije. Bukovac je vjerno oslikao stereotip harema kao mjesta požude i privlačnosti. Slika je slična radu Putifarova žena, te je moguće da je bila studija za tu sliku, međutim, sam Bukovac ju nije datirao, stoga se ne može točno odrediti. Studija pokazuje da je Bukovac posve ovladao simbolima koji predstavljaju Orijent.

¹⁰³ Kružić Uchytel, 2005: 348

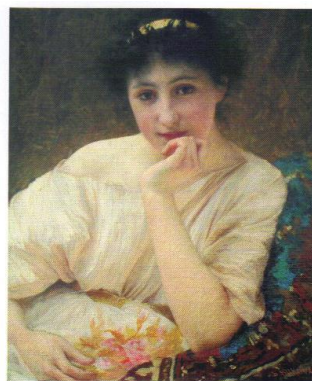
¹⁰⁴ Kružić Uchytel sliku navodi kao izgubljene radove iz 1886., međutim internet izvor pokazuje da se slika prodavala preko aukcijske kuće Christie's, 2002. godine : <http://www.christies.com/lotfinder/lot/vlachobukovac-the-pharaohs-favorite-3993219-details.aspx?intObjectID=3993219>

Realno s detaljima imaginarnog: Portreti, ateljei i aktovi

Grupiranje portreta pokazuje kako oni uvijek prenose orijentalne motive u liku predmeta koji su prikazani uz modele. Predmeti su bili oprema ateljea, te će i fotografije ateljea pokazati kako je on bio uređen. Orijentalizam u tom obliku nije potrebno mistificirati, već jednostavno objasniti kako se prenosi kao Bukovčeva preferencija, koju on zadržava neovisno o mjestu i datumu portretiranja. Osim opreme ateljea – predmeta i namještaja - u ovoj grupaciji važna je odjeća koju portretirane osobe nose: orijentalni kostimi, u koje su odjeveni. Portreti su izdvojeni kronološki, te stilski, na način da obuhvaćaju sve navedene elemente.



Slika6. Mlada patricijka, Pariz, 1890.



Slika7. Mlada patricijka III., 1890.

Slika *Mlada patricijka*, nastala je 1890. godine u Parizu, dok Bukovac živi tamo. Portret spada u skupinu prikaza mladih žena u pseudo grčkoj, odnosno, antičkoj odjeći. Za ovu je sliku dobio brončanu medalju na Salonu, te ju je poklonio biskupu Strossmayeru. Slika je bila izložena u Zagrebu te je bila opisana u listu 'Obzor' i pismima dr. Franje Račkoga. Zanimljivo je da je biskup Strossmayer u pismu napisao kako je slika 'lijepa, ali moderna francuska škola'¹⁰⁵, što ujedno govori o stilskim utjecajima na Bukovca. U kontekstu orijentalizma, slika dokazuje kako se radi o 'modi vremena' te stilu portretiranja koji vuče korijene još od radova Jacques Louis Davida (1748 - 1825). Također, primjetno je miješanje orijentalnih, antičkih i klasicističkih elemenata, što opet podsjeća na problem razgraničenja pojma orijentalizma ili njegovog likovnog prikazivanja.

¹⁰⁵ Kružić Uchytel, 2005: 69

Isti model prikazan je i na slici *Patricijka III.*, te se nastavlja miješanjem motiva, jer uz antičku se haljinu, nalazi i orijentalni jastuk. Ciklus modela u antičkim haljinama, u likovnom pogledu označava napuštanje tamnih tonova, i prikazivanje ‘bijelog na bijelom’.



Slika8. Atelje, Pariz, 1887.

U vrijeme stvaranja tih slika, Bukovac je imao atelje i vilu u Parizu, koje je izgradio 1887. godine na Buttes de Montmartre, točno iza apside bazilike Sacre Coeur. Fotografija iz ateljea pokazuje ležeći ženski polunagi model na naslonjaču s orijentalnim prekrivačima i jastucima. Taj će isti kanape biti prisutan u gotovo svim kasnijim Bukovčevim portretima, bez obzira na geografsku lokaciju ateljea.



Slika9. Atelje, Zagreb, 1897-98.



Slika10. Atelje, Zagreb, 1893.

Bukovac 1893. godine dolazi u Zagreb, gdje će nakon nekoliko godina sagraditi novu kuću i atelje. Kuću su projektirali arhitekti Leo Honigsberg i Julio Deutsch, a pročelja su bila oblikovana u duhu visoke talijanske renesanse. Nalazila se na adresi Trg Franje Josipa I. br. 16 (današnji Trg kralja Tomislava br. 18.). Postoji zapis kako je interijer bio izrađen strogo po skicama Bukovca, posve u stilu *fin de siècle* nadahnutog egzotikom: Salon ateljea napravljen

je u egipatskom, a atelje u maurskom stilu.¹⁰⁶ Stupovi, vijenac, i svi arhitektonski elementi bili su oslikani egipatskom ornamentikom. Lukovi su bili izrezbareni maurskom ornamentikom, a u dekorativnom frizu maurskim alfabetom bile su ispisane hrvatske izreke. Ulaz stubišta, koji je vodio na terasu iznad ateljea bio je napravljen kao ulaz u minaret. Čitav ambijent odavao je orijentalni raskošni dojam – jastuci, draperije, namještaj, sagovi.¹⁰⁷ Gradnja tako raskošnog ateljea uzrokovala je brojne kritike Zagrebu. Bukovcu se predbacivalo da je u privatni dom uložio javna sredstva, novac bana, Ise Kršnjavoga i Odjela za bogoštovlje, što će uzrokovati napuštanje kuće i Bukovčevo seljenje u Cavtat naredne godine.

Uređenje i zapisi o izgradnji zagrebačke kuće pokazuju istaknut afinitet Bukovca prema orijentalnom, te se time može objasniti motivika koja će se protezati kroz čitav njegov rad. Iz tog perioda važna su djela *Otac u ateljeu* i *Japanka*.



Slika 11. *Otac u ateljeu*, Zagreb, 1897.

Slika *Otac u ateljeu* nastala je 1897. godine; Otac sjedi na kanapeu prekrivenom orijentalnom draperijom, a na zidu iznad se nalazi dekorativna bijela lepeza sa plavim ukrasima. Slika nosi natpis: 'Prvo djelo u vlastitom ateljeu posvećujem mom roditelju'. Slika je odličan pokazatelj unutarnjeg uređenja ateljea, odnosno orijentalne raskoši. Iste detalje možemo vidjeti na fotografiji iz ateljea – kanape, lepezu, te stolić na kojem će kasnije biti prikazani aktovi. Iz istog je razdoblja i slika *Japanka*, model u kimonu, s lepezom i porculanskom vazom u pozadini.

¹⁰⁶ Kružić Uchytel, 2005: 101

¹⁰⁷ Kružić Uchytel, 2005: 102



Slika12. Japanka, Zagreb, 1898.

Stilski, slike pokazuju rastvaranje forme, i bogate pastozne namaze, mekih figura, impresionističkog dojma. Tematski, u kontekstu orijentalizma zamjetni su predmeti na slici oca, te kostim na slici *Japanke*. U pitanju problematike definiranja Orijenta, primjetno je kako slika oca referira na orijent Bliskog Istoka, onaj o kojem piše Said; dok *Japanka* nosi oznake Dalekog Istoka. Činjenica da Bukovac posjeduje predmete i kostime 'oba' Orijenta, pokazuje njegove interese, stilske utjecaje Pariza i Engleske, te njihovu dostupnost na tržištu. Također, bitno je napomenuti da je kao *Japanka* služio hrvatski model u zagrebačkom ateljeu, odnosno da djelo ponajprije oslikava Bukovčev imaginarij.

Nakon niza napada na Hrvatsko društvo umjetnika i nesuglasica među umjetnicima (prekida prijateljstva sa Celestinom Medovićem) Bukovac napušta Zagreb, odlazi u Cavtat, otkuda će 1902. godine preseliti u Beč. Tamo će pripremiti samostalnu izložbu 1902. godine, te će biti prezentiran u novoosnovanom časopisu arhitekta Adolfa Loosa – Die Kunst.



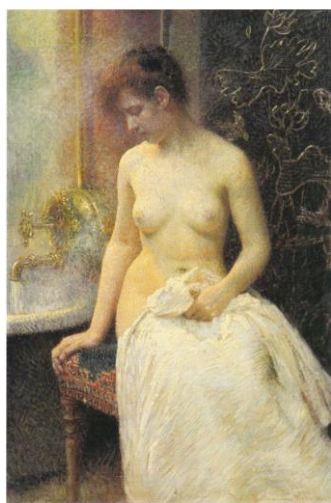
Slika13. Portret dječaka von Berksa, Beč, 1903.



Slika14. Portret grofice Urpany, Beč, 1903.

Likovna ostvarenja iz tog razdoblja, ponajviše *portreti dječaka von Berksa*,¹⁰⁸ i *grofice Laure Urpany*, nastali 1903. godine, pokazuju istu opremu i okruženje modela – orijentalne predmete – što, ponovo dokazuje da je orijentalni jezik nešto što će Bukovac kontinuirano prenositi kroz djela.

Iste godine, Bukovac dobiva mjesto izvanrednog profesora na Umjetničkoj akademiji u Pragu, gdje će nastaviti stvaralački rad sve do 1922. godine. Tamo će nastati grupa aktova, na kojima se jasno uočava njegov likovni interes za kolorističku razradu, prikazivanje tonova inkarnata i osvjetljenja, te odmak prema poentilističkom načinu slikanja.



Slika 15. Vruća kupelj, Prag, 1908.

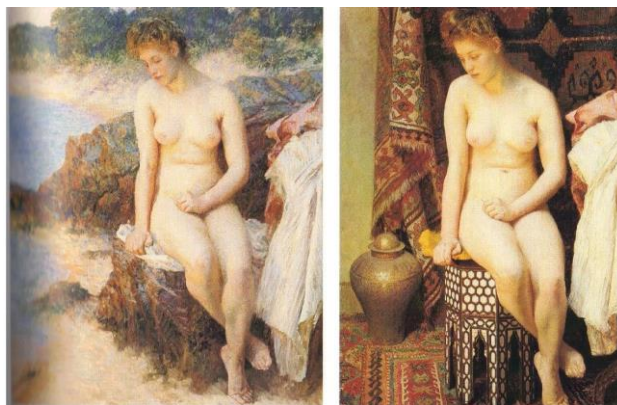


Slika 16. Probuđena, Prag, 1908.

Aktovima su zajednički orijentalni motivi, draperije, sagovi, tabure, ornamenti, vaze. Opet dolazi do miješanja detalja Bliskog i Dalekog Orijenta, što je dokaz da Bukovac nije opterećen tumačenjima Orijenta nego se samo služi njegovim motivima kako bi postigao željeni dojam ženske senzualnosti i privlačnosti. Djela *Vruća kupelj* i *Probuđena* nastala su 1908. godine, dok su *Akt u pejzažu* i *Bijela robinja* iz 1909. godine. *Vruća kupelj* i *Probuđena* koriste orijentalne detalje (pokrivači, paravan, tabure), kako bi se naglasio dojam senzualnosti, raskošnosti i seksualnosti ženskog tijela, te postigao kontrast bijelog inkarnata s tamnijom pozadinom. Ta je godina, ujedno i sretni period njegova stvaralaštva¹⁰⁹, kada je osnovana Bukovčeva specijalka na Akademiji.

¹⁰⁸ Berks je bio sin Mare von Berks, spisateljice i etnologinje hrvatskog porijekla koja je pisala o Bukovcu kad se preselio u Beč

¹⁰⁹ Kružić Uchytel, 2005: 278



Slika17. *Akt u pejzažu*, Cavtat, 1909. Slika18. *Bijela robinja*, Prag, 1909.

Djela *Akt u pejzažu* i *Bijela robinja* posebno su zanimljiva jer se radi o istom modelu, posve jednakih pozicija, premještenom u dvije različite kompozicije. Premještanje modela dovodi po potpune promjene imena slika, a time i značenja. Pokazatelj su veza i uvjetovanosti između likovnog i književnog (tekstualnog) imaginarija, asocijacija, i označitelja.

Bijela robinja pozicionirana je u zatamnjen prostor, i obasjana odsjajem vatre. Zamjetne je mekoće tijela i suptilno razrađenog inkarnata. Model se nalazi na orijentalnom tabureu, koji se može vidjeti i na fotografiji iz Bukovčeva zagrebačkog ateljea.¹¹⁰ Slika je nastala u ateljeu u Pragu; dok je *Akt u pejzažu* nastao u Cavtatu, te je model smješten na obalu mora. Znakovito je kako Bukovac formulira imaginarij *Bijele robinje* – da bi dokazao simboliku i konotacije, on model premješta u okruženje orijentalnih predmeta, čime ostvaruje senzualno prikazivanje. Kako bi upotpunio asocijaciju na hareme, Bukovac smješta model u sobu u kojoj sam stvara svoj harem (ili ono što je smatrao okolišem harema). Oba djela pokazuju kako se prijenosom likovnih modela i izmještanjem značenja imena slika, mijenja i njihovo tumačenje. Akt identične poze i kolorističkog ugođaja prenesen je u drugačije okruženje - iz uloge 'bijeke robinje', prelazi samo u pojednostavljenu ulogu 'akta u pejzažu'.



Slika19. *Divan*, Prag, 1905.

¹¹⁰ Referenca na fotografiju ateljea

Kontinuitet portreta s orijentalnim motivima u tom razdoblju, evidentan je i na djelu *Divan*, iz 1905., koje je i jedino nađeno djelo iz te godine. Članove obitelji Bukovac portretira na istom kanapeu s orijentalnim presvlakama, i sagovima, kao i oca u Zagrebu.

Kada je došlo do izbijanja Prvog svjetskog rata, Bukovac prestaje putovati u Cavtat i Englesku. Nastavlja stvarati u praškom ateljeu, gdje je živio od 1903. do 1922. godine. Kružić Uchytíl zapisuje kako većinom prikazuje svoje kćeri kao modele, mijenja poze, kostime i aranžmane, ali pritom koristi uvijek isti acesorij – paravan od crnog kineskog laka, kinesku vazu sa cvijećem, orijentalne sagove i goblene.¹¹¹



Slika20. *Gospođa Lesić sa sinom*, Prag, 1920.

Kada je došlo do izbijanja Prvog svjetskog rata, Bukovac prestaje putovati u Cavtat i Englesku. Nastavlja stvarati u praškom ateljeu, gdje je živio od 1903. do 1922. godine. Uchytíl zapisuje kako većinom prikazuje svoje kćeri kao modele, mijenja poze, kostime i aranžmane, ali pritom koristi uvijek isti acesorij – paravan od crnog kineskog laka, kinesku vazu sa cvijećem, orijentalne sagove i goblene.¹¹² Tada nastaje i žanr slika *Gospođa Lesić sa sinom*, iz 1920. godine. Model je supruga njegovog nećaka, sin sestre Gjore, s djetetom, koja je obučena u orijentalnu haljinu, dok pozadinu slike čine orijentalni kanape i sag. Slika opet pokazuje dugo razdoblje kroz koje Bukovac koristi istu okolinu, te se inspirira orijentalnim motivima, nadalje, i u 20. stoljeću, sve do posljednjih djela koje radi.

Zaključak

Likovni orijentalistički opus Vlahe Bukovca prema temama i kvaliteti stoji uz bok ostvarenja pariških i engleskih umjetnika 19. stoljeća. Bukovac je slikar koji nikad nije

¹¹¹ Kružić Uchytíl, 2005: 150

¹¹² Kružić Uchytíl, 2005: 150

napustio Europu, osim kratke epizode dok je kao mladić radio na brodu za Istanbul. On svoje uzore stoga nalazi primarno u Salonima, akademizmu svog profesora Cabanela, i književnim djelima. Na njega utjecaj imaju strujanja poput općenite europske pomame za orijentalizmom, kraja stoljeća, zahtjevi kolekcionara i tržišta umjetnina te estetika Salona. Bukovac, u skromnom, ali impresivnom opusu pokriva niz tema, izvora i modela prikazivanja. Također, uspijeva i prikazati bliskoistočni i dalekoistočni Orijent kroz acesorij svojih ateljea. Jasno se razlikuju djela koja su nadahnutu imaginarnim literarnim nadahnućima, te portreti stvarnih osoba u koje on uvijek dodaje elemente orijentalne opreme ili izgleda ateljea. Zanimljivo je da, bez obzira na lokaciju, on svoj atelje uvijek oprema na isti, orijentalni, način, s vrhuncem u zagrebačkom ateljeu. Granična se područja orijentalizma nalaze u prikazima aktova, gdje se kroz izmjene imena slika, mijenja i značenje naslikanog. Miješanje orijentalnih motiva zamjetno je na nekoliko slika. Bukovac spaja Orijent Saida i Orijent Dalekog Istoka, koji u ovom radu nije pobliže proučavan. Zanimljivo je da su orijentalni elementi dio opusa do samog kraja stvaralaštva, što se može objasniti osobnom preferencijom ili kolekcionarskim duhom Bukovca.

Također, može se smatrati kako su prve odaliske (Iza, Harem, Les Ebats), nastale pod utjecajem mode vremena, te zahtjeva tržišta, te kako se Bukovac više ugleda na likovne nego literarne uzore dok ih stvara. Kasniji će aktovi, iako orijentalnih motiva, više biti u službi edukacije i istraživanja tehnike slikanja inkarnata i impresionističkih poteza.

Bukovčev je opus također jasan pokazatelj općih strujanja kulturnog kruga kojemu je pripadao (Europe u 19. stoljeću), i njegovog imaginarija, te, pokazuje kako kroz prikazivanje tematike orijentalizma, slikar plasira svoja djela na tržište i postiže uspjeh na sceni. Bukovac omogućuje sažet prikaz teorija orijentalizma, povijesti umjetnosti i imagologije u likovnim djelima. Njegov rad dopušta svako upisivanje tumačenja i načina prikaza, koje orijentalizam pretpostavlja. Jedini segment orijentalizma koji se ne javlja u njegovom opusu su orijentalistički pejzaži i krajolici, iako, elemente tih motiva možemo pronaći na slici Isus, prijatelj malenih.

Bukovac je svojim radom dao značajan doprinos hrvatskoj i europskoj sceni te tematici orijentalizma u umjetnosti ovih prostora, i općenito. Njegova orijentalistička djela značajan su dodatak umjetnosti orijentalizma.

Likovni materijal:

Sultanija, ulje – platno, 87,5 x 116 cm, sign.d.l.: Vlaho Bukovac, San Francisco, 1877.

La Grande Iza, ulje – platno, 143 x 203 cm, sign.l.d.: B. Bukovac, Paris, 1882.

Les Ebats, ulje – platno, 109 x 198 cm, Pariz, 1883.

Putifarova žena, ulje – platno, 155 x 249 cm, Pariz, 1886.

Harem (studija), ulje – platno, 24 x 29 cm, bez sign., Zagreb 1893. – 1898.

Mlada patricijka, ulje – platno, 131 x 97 cm, sign.d.d.: Bukovac, Pariz, 1890.

Patricijka III., ulje – platno, 54 x 44 cm, sign.d.d.: B. Bukovac, 1890.

Otac u ateljeu, ulje – platno, 40,5 x 27 cm, sign. s dedikacijom d.d., Zagreb 1897.

Japanka, ulje – platno, 41 x 32,5 cm, sign.d.l.: Vlaho Bukovac, Zagreb 1898.

Divan, ulje – platno, 150 x 210 cm, sign.l.d. na jastuku: Vlaho Bukovac, Praha, 1905.

Portret Laure Urpany, ulje – platno, 100 x 70 cm, sign.d.d.: Vlaho Bukovac, Wien, 1903.

Portret dječaka von Berkse, ulje – platno, 165 x 85,5 cm, sign. s dedikacijom, Beč 903.

Vruća kupelj (U kupaonici), ulje - platno, 90x 60 cm, sign.l.d.: Vlaho Bukovac, Praha, 1908.

Probuđena, ulje – platno, 83.5 x 63.5 cm, sign.d.d. Vlaho Bukovac, Praha 1908.

Bijela robinja, ulje - platno, 125 x 90 cm, sign.d.d. Vlaho Bukovac, Praha 1909.

Akt u pejzažu (Bijela robinja II.), ulje - platno, 82 x 64 cm, sign.l.d.: Vlaho Bukovac, 909., Cavtat, 1909.

Gda Lesić sa sinom, ulje – platno, 89,5 x 98,5 cm, sign.l.d. Vlaho Bukovac, Praha, 1920.

Fotografije:

Model u pariškom ateljeu, oko 1888.

Bukovac u zagrebačkom ateljeu, 1897./98.

Bukovac u svom ateljeu, Zagreb, 1897./98.

*Sav slikovni materijal preuzet je iz Kataloga Vlaho Bukovac: život i djelo: 1855. - 1922. autorice Vere Kružić Uchytel, s izuzetkom slike Putifarova žena koji je preuzet sa izvora: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/vlacho-bukovac-the-pharaohs-favorite-3993219-details.aspx?intObjectID=3993219>

Literatura:

- Beaulieu Jill, Roberts Mary, *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*, Duke University Press, 2002.
- Boer, Inge E. (Ed), „Introduction: Imaginative Geographies and the Discourse of Orientalism“ prema *After Orientalism: Critical Entanglements, Productive Looks*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2003.
<http://books.google.hr/books?id=WTiPwVMRpdC&printsec=frontcover&dq=orientalism+in+ge+e+boer&hl=en&sa=X&ei=CEDLUciVJ8nLtQaYsoDACA&ved=0CC4Q6AEwAQ>)
- Burke, Peter, *Očevid: Upotreba slike kao povijesnog dokaza*, Preveo s engleskog Marko Gregorić, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, 2003.
- Cabanne, Pierre, *L'art du XIXe siècle*, Paris, Somogy, 1989.
- Paugeaux, Daniel Henri, „Od kulturnog imaginarija do imaginarnog“, prema *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*, Priredili: Dukić, Davor. Blažević, Zrinka. Brković, Ivana. Plejić Poje, Lahorka. Zagreb, Srednja Europa, 2009.
- Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Sv. 2, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, Zagreb, Naprijed, 1995.
- Garb, Tamar, „Gender and Representation“, prema Frascina, Francis[et al.], *Modernity and modernism: French painting in the nineteenth century*, London: Yale University Press, 1993.
- Kružić Uchytíl, Vera, *Vlaho Bukovac: život i djelo: 1855.-1922.*, Zagreb, Nakladni zavod Globus, 2005.
- Kultermann, Udo, *Povijest povijesti umjetnosti: put jedne znanosti*, preveo Milan Pelc, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2002.
- Kravar, Zoran, *Antimodernizam*, Zagreb, AGM, 2004.
- Lemaire, Gerard-Georges, *The Orient in Western Art*. Cologne, Könemann, 2001.
- Magdić, Diana, *Pojam triangulacije – Metodološki esej*, Split, Filozofski fakultet u Splitu 2011.
<http://www.ffst.hr/dokumenti/izdavastvo/studentski/sociologija/metodoloski%20predmeti/3/7/Magdic.Diana-Pojam.triangulacije.pdf>
- Maleković, Vladimir (ur.), *Historicizam u Hrvatskoj*, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 2000.
- Maleković, Vladimir (ur.), *Secesija u Hrvatskoj*, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 2003.
- Maruševski, Olga, „Hrvatska likovna moderna i Beč“, prema Barbarić, Damir, *Fin de siècle Zagreb-Beč*, Zagreb, Školska knjiga, 1997.
- Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*, prevela s engleskog Sabina Marić. Zagreb, Izdanja Antibarbarus, 2009.
- Netton, Ian Richard (Ed.), *Orientalism Revisited: Art, Land and Voyage*, New York, Routledge, 2013.

http://books.google.hr/books/about/Orientalism_Revisited.html?id=lpsfb48_xoC&redir_esc=y

Panofsky, Erwin, *Meaning in the visual arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955.

Peltre, Christine, *Orientalism*, Paris, Terrail, 2004.

Said, Edward W., *Orijentalizam*, prevela s engleskog Biljana Romić, Zagreb, Konzor, 1999.

Said, Edward W., „O Orijentalizmu ponovno“, prevela s engleskog Biljana Romić, prema Kolo: Časopis Matice hrvatske - 15(2005), 1, ur. Bogišić Vlaho; str. 199-215, Zagreb, 2005.

Van Straten, Roelof, *Uvod u ikonografiju: teoretske i praktične upute*, prevele s njemačkog i nizozemskog Martina Wolf-Zubović i Maya de Graaf, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2003.

Internet izvor:

Burke, B. (1999, 2005) ‘Antonio Gramsci, schooling and education’, The encyclopedia of informal education

<http://www.infed.org/thinkers/et-gram.htm>.